

Indice.

9 Carta bibliográfica del Dr. E. W. Thebussem á D. Francisco de B. Palomo, sobre la descripcion del túmulo y exequias del Rey D. Felipe II. que ha publicado la Sociedad de Bibliófilos andaluces. = Sevilla - 1869

10 Ensayo histórico sobre los progresos de la botánica por D. Miguel Colmeiro = Barcelona - 1842.

11 Memoria sobre el modo de hacer las herborizaciones y los herbarios por D. Miguel Colmeiro. = Segunda edicion.

1.

MANUAL

DE

DECLAMACION

PARA USO DE LOS ALUMNOS

DEL

REAL CONSERVATORIO DE MADRID,

por el profesor

DON JULIAN ROMEA,

DIRECTOR DEL TEATRO PARTICULAR DE S. M. LA REINA; ACADÉMICO DE LA DE BUENAS LETRAS DE SEVILLA, ETC., ETC., ETC.

TERCERA EDICION.

MADRID:
Imprenta de Francisco Abienzo, calle de Atocha, núm. 141.
1865.

CUATRO PALABRAS AL LECTOR.

Que no me he propuesto escribir lo que comunmente se entiende por un *Tratado completo de Declamacion*, lo prueban desde luego el título de esta obra y sus cortas dimensiones. Y no me he propuesto escribirle, porque tengo la conviccion de que semejantes tratados son inútiles, y en muchos casos perjudiciales.

No pretendo saber más que otros escritores que, antes que yo, han tratado esta materia: me limito á decir mi opinion segun mi leal saber y entender; y si alguna vez me veo precisado á rechazar opiniones agenas, procuro dar la razon y el por qué de rechazarlas.

Si mi opinion fuera sola y aisladamente mia me guardaria bien de presentarla como norma á mis discípulos; pero el público con su bondad, solo por bondad sin duda, la viene sancionando en la práctica durante veinte años, y eso es lo que me anima á hacerlo.

Me propongo, pues, que estas ideas, asi

emitidas, sirvan de punto de partida á mis esplicaciones orales y de aplicacion práctica en los ensayos de la cátedra, sirviendo á su vez á los discípulos de recuerdo de esas mismas esplicaciones.

Rozándose tan inmediatamente el Teatro con las costumbres, la moral, la literatura, la religion, la política, y en fin, con todo lo que constituye la sociedad en que vive, su historia crítica y filosófica habria de ser necesariamente la historia del pais, la cual ocuparia muchos volúmenes. Fácilmente se comprenderá por lo tanto, que en la ligera reseña histórica que hago del Teatro con destino á una obra de la especie de esta, he tenido que condensar estraordinariamente los hechos, procurando solo marcar las épocas á fin de que los discípulos estudiosos sepan dónde han de dirigirse en busca de más ámplias noticias.

Respecto á la clasificacion de los géneros en que se subdivide la poesía dramática y á las combinaciones métricas que en ellos suelen emplearse, materia suficiente á formar un curso completo de literatura, digo lo estrictamente ¡ndispensable para poder entenderme con mis discípulos.

DE LOS GÉNEROS

EN QUE SE DIVIDE LA

POESIA DRAMATICA,

Y DE LA METRIFICACION

MÁS COMUNMENTE EMPLEADA EN ELLOS.

PREGUNTA. ¿En cuántos géneros se divide la poesía dramática.

RESPUESTA. En rigor puede decirse que solo existen dos géneros de poesía dramática; aquel cuyo objeto es conmover por medio del terror, la compasion ó la ternura, y el que por el contrario solo tiende á escitar el contento y la risa; es decir, *la tragedia y la comedia* puras. Hay, sin embargo, un género intermedio que participa de las condiciones de los dos primeros, y que se conoce con el nombre de *drama*.

P. ¿Qué es tragedia?

R. La tragedia es la que representa siempre sucesos grandes y extraordinarios, acaecidos entre altos personajes; y sus resultados, bajo el punto de vista de la pasion, de la religion ó de la política, son de grandes y trascendentales proporciones.

P. ¿Qué es comedia?

R. La comedia recorre á su antojo la escala de la sociedad, y buscando en ella las faltas y los vicios de que adolece, los presenta al pueblo para que este los castigue con la risa y el desprecio.

P. ¿Qué es drama?

R. El drama, como ya se ha dicho, participa de las condiciones de ambos géneros extremos, y emplea y combina las pasiones, los sucesos, los personages, y todos los medios, en fin, de uno y otro, segun conviene á su objeto.

P. ¿En cuántos géneros se subdivide la comedia.

R. Principalmente en dos: en *comedia de carácter y comedia de intriga*. A una de estas dos clases, y á ambas en muchos casos, pertenecen todas las que se llaman *de costum-*

bres, cortesanas ó palaciegas, de capa y espada, etc., etc., y hasta aquellas obras que están escritas sin otro fin que el de entretener.

P. ¿Qué es comedia de carácter?

R. La que se propone pintar tipos especiales, como un avaro, un celoso, un hipócrita, etc.

P. ¿Qué es comedia de intriga?

R. Aquella en que los acontecimientos y el enredo de la fábula constituyen la parte principal de la obra.

P. ¿Qué quiere decir *metro?*

R. Medida.

P. ¿Cómo se miden los versos?

R. Por sílabas.

P. ¿Cuáles son las combinaciones métricas más comunmente usadas en las obras dramáticas?

R. Hay varias: una de ellas es *verso alejandrino de catorce sílabas*.

P. ¿Quiere V. darme un ejemplo de ese metro?

R. Sí, señor:

«El mes era de mayo, un tiempo glorioso,
»cuando facen las aves un solaz deleitoso,
»son vestidos los prados de un vestido fermoso,
»da suspiros la duenna la que non ha esposo.

»Tiempo dolce é sabroso por bastir casamientos:
»ca lo tempran las flores é los sabrosos vientos,
»cantan las doncellas, son muchas á convientos,
»facen unas á otras buenos pronunciamientos.

»Andan mozas é viellas cobiertas en amores,
»van coger en la siesta en los prados las flores,
»dicen unas á otras: bonos son los amores,
»y aquellos plus tiernos tiénense por mejores.»

(Juan Lorenzo.)

P. ¿Tiene ese metro alguna circunstancia especial?

R. Sí, señor; la de que todos sus versos han de tener siempre la cesura en una misma sílaba, en la sesta.

P. ¿Qué es cesura?

R. La apoyatura que hace la entonacion en una sílaba dada del verso.

P. Sírvase V. marcar la cesura en esos versos.

R. (El discípulo lo hará.)

P. ¿Y qué tienen esos versos, consonancia ó asonancia?

R. Consonancia.

P. ¿Qué es consonancia?

R. La consonancia se forma de la identidad de

vocales y de consonantes, desde la vocal acentuada hasta la última letra de la palabra, como sucede con *amor y señor*, *luna y alguna*, *tesalónica é irónica*.

P. ¿Y cómo está combinada la consonancia en esos versos que se han dicho?

R. Es en todos igual.

P. ¿Tiene algun nombre especial esa igualdad de consonancia en todos los versos?

R. Sí, señor: se llama *monorrimo*.

P. ¿Quiere V. decir otra de las combinaciones?

R. Sí, señor. *Coplas de arte mayor*, cuyos versos son de doce sílabas.

P. Sírvase V. poner un ejemplo.

R. «A tí, Diego Perez Sarmiento, leal
»cormano é amigo é firme vasallo,
»lo que á mios homes por cuita les callo,
»entiendo decir plañendo mi mal:

»A tí que quitaste la tierra é cabdal
»por las mias faciendas en Roma é allende,
»mi péndola vuela, escúchala dende,
»ca grita doliente con fabla mortal.

»¡Cómo yace solo el Rey de Castilla

»Emperador de Alemania que foé,
»aquel que los reyes besaban el pié,
»é reinas pedian limosna é mancilla!

»El que de hueste mantuvo en Sevilla
»diez mil de á caballo é tres dobles peones,
»el que acatado en lejanas naciones
»foé por sus Tablas, é por su cochilla.»

(*Del libro de* LAS QUERELLAS *atribuido á D. Alfonso el Sabio.*)

P. Tienen alguna circunstancia particular esos versos?

R. Sí, señor: la de que deben tener siempre la cesura en la quinta sílaba.

P. ¿Tienen consonancia ó asonancia?

R. Consonancia.

P. ¿Cómo está combinada?

R. El primer verso concierta con el cuarto, y el segundo con el tercero.

P. ¿Qué otra combinacion hay?

R. *Romance endecasílabo con asonancia.*

P. ¿Qué es asonancia?

R. Consiste la asonancia en que las palabras finales de los versos en que aquella se coloca, que son los pares, tengan las mismas vocales

desde la acentuada á la última, ambas inclusive: es decir, que en las palabras agudas constituye la asonancia la identidad de la última vocal, como en *amor*, *sol*, *razon*, *vos*, *etc.*; en las breves la forman las dos últimas vocales, como en *cima*, *lira*, *hincha*, *mina*, *etc.*; y en las esdrújulas la acentuada y la última, pudiendo variar la intermedia, como en *Andrómaca*, *Córcega*, *Termópilas*, *Góngora y Prónuba*.

P. Veamos el romance endecasílabo.

R. «Toda júbilo es hoy la gran Toledo:
el popular aplauso y alegria,
unidos al magnífico aparato
las victorias de Alfonso solemnizan.
Hoy se cumplen diez años que triunfante
le vió volver el Tajo á sus orillas,
despues de haber las del Jordan bañado
con la persiana sangre y con la egipcia:
segundo Godofredo, cuya espada
de celestial impulso dirigida,
el cuello amenazó de Saladino
tirano pertinaz de Palestina.
Y hoy tambien hace siete que domando
el orgullo feroz de la morisma,

y ofreciendo los bárbaros pendones
por tapetes del templo de María,
le aclamaron Las Navas de Tolosa
por sus proezas Marte de Castilla.»

(Raquel: *de García de la Huerta.*)

P. ¿Si cada vocal forma una sílaba, ya esté sola, ya unida á las consonantes que directamente se le juntan, algunos de los versos de ese romance tienen más de once sílabas?

R. Sí, señor: eso consiste en que estará usada en esos versos alguna de las licencias admitidas, sobre todo en poesía.

P. ¿Cuáles son esas licencias?

R. Llámanse *sinalefa, diéresis y sinéresis.*

P. ¿Cuándo se comete la *sinalefa*?

R. Cuando se juntan dos palabras, concluyendo la primera con vocal y empezando la siguiente con vocal tambien, y al pronunciarlas, se unen ambas vocales formando una sola sílaba.

P. ¿Cuándo se comete la *diéresis?*

R. Cuando en medio de una palabra hay juntas dos vocales que en la pronunciacion vulgar suenan juntas, y se quieren separar para que suene cada una de por sí formando dos sílabas. Así sucede en las palabras *Juez,* que

con diéresis se pronuncia *Ju-éz*: *Luis*, que con diéresis suena *Lu-is*, *etc.* Se marca esta licencia poniendo dos puntos sobre las vocales que se separan.

P. ¿Cuándo se comete la *sinéresis?*

R. Es lo contrario de la anterior; es decir, que se comete cuando en medio de una palabra hay juntas dos vocales que en la pronunciacion vulgar suenan separadas formando dos sílabas, y se las une al pronunciarlas para que formen una sílaba sola.

P. Sírvase V. medir los primeros versos del romance anterior, cometiendo y sin cometer las licencias que en ellos haya.

R. Sin cometerlas:

To-da-jú-bi-lo-es-ho-y-la-gran-To-le-do:
el-po-pu-lar-a-pla-u-so-y-a-le-gri-a,
u-ni-dos-al-mag-ní-fi-co-a-pa-ra-to
las-vic-to-ri-as-de-Al-fon-so-so-lem-ni-zan.

El primero resulta que tiene trece sílabas, el segundo trece, doce el tercero y trece el cuarto.

Cometiendo las licencias:

To-da-jú-bi-loes-hoy-la-gran-To-le-do:
el-po-pu-lar-a-plau-so-ya-le-gri-a,
u-ni-dos-al-mag-ní-fi-coa-pa-ra-to
las-vic-to-rias-deAl-fon-so-so-lem-ni-zan.

Todos tienen asi once.

P. Diga V. alguna otra de las combinaciones.

R. *Romance endecasílabo* libre.

P. ¿Qué quiere decir *libre*?

R. Que no tiene asonancia ni consonancia.

P. Sírvase V. poner un ejemplo.

R. «Fiero dolor, que del profundo pecho,
de este tu propio antiguo usado nido,
sacas tan abundante y larga vena,
afloja un poco ¡oh dolor fiero! afloja,
fiero dolor, un poco, y de las lágrimas
que en mis ojos cuajadas hacen turbia
mi débil vista, alguna parte enjuga.

Porque con este hierro, que algun dia
ha de dar fin á mi cansada vida,
en este tronco escriba mis querellas:
do por ventura la engañosa Dafne
tornando de la caza calurosa
y sedienta á buscar ó sombra ó agua,
vuelva acaso los ojos y las lea.»

(De Francisco de Figueroa.)

P. ¿Qué otra combinacion hay?

R. *Octavas reales.*

P. ¿Qué es octava real?

R. Una estrofa de ocho versos endecasílabos con consonancia.

P. ¿Cómo está combinada la consonancia en la octava real?

R. El primer verso concierta con el tercero y el quinto: el segundo con el cuarto y el sesto: y los dos últimos pareados entre sí.

P. Ponga V. un ejemplo.

R. «Tambien entre las ondas fuego enciendes,
amor, como en la esfera de tu fuego,
y á los dioses de escarcha tambien prendes,
como á Vulcano, con lascivo juego:
del sacro Olimpo á Júpiter desciendes,
y á Febo dejas (sin su lumbre) ciego,
y á Marte pones con infame prueba,
que de tu madre las palabras beba.

El claro dios Genil sintió tus lazos
que á la Náyade Cínaris adora;
ella le hace el corazon pedazos,
y él crece con las lagrimas que llora:
corta las aguas con los blancos brazos

la ninfa que con otras ninfas mora
debajo de las aguas cristalinas,
en aposentos de esmeraldas finas.

El despreciado Dios su dulce amante
con las náyades vido estar bordando,
y por enternecer aquel diamante,
sobre un pescado azul llegó cantando:
de una concha una cítara sonante
con destrísimos dedos va tocando:
paró el agua á su queja, y por oilla
los sauces se inclinaron á la orilla.

Vosotras, que mirais mi fuego ardiente,
sereis (dice) testigos de mi pena,
y del rigor y término inclemente
de la que está de gracia y desden llena:
Neptuno fué mi abuelo, y de una fuente,
que es de una sierra de cristales vena,
soy Dios, y con mis ondas fuera Tetis,
si no atajara mi camino el Betis.

Vestida está mi márgen de espadaña,
y de viciosos ápios y mastranto,
y el agua clara, como el ámbar, baña
troncos de mirtos y de lauro santo:

no hay en mi márgen silbadora caña,
ni adelfa; mas violetas y amaranto,
de donde llevan flores en las faldas,
para hacer las Hénides guirnaldas.

Hay blandos lirios, verdes mirabeles,
y azules guarnecidos alelíes,
y allí las clavellinas y claveles
parecen sementera de rubíes;
hay ricas alcatifas, y alquiceles
rojos, blancos, gualdados y turquíes,
y derraman las auras con su aliento
ámbares y azahares por el viento.

Yo, cuando salgo de mis grutas hondas,
estoy de frescos pálios cobijado,
y entre nácares crespos de redondas
perlas mi márgen veo estar honrado;
el sol no tibia mis cerúleas óndas,
ni las enturbia el balador ganado;
ni á las Napéas que en mi orilla cantan
los pintados lagartos las espantan.

Allí del olmo abrazan ramo y cepa
con pámpanos arpados los sarmientos:
falta lugar por donde el rayo quepa

del sol, y soplan los delgados vientos:
por flexibles tarayes sube y trepa
la inexplicable yedra, y los contentos
ruiseñores trinando, allí no hay selva,
que en mi alabanza á responder no vuelva.

Mas ¿qué aprovecha, ó lumbre de mis ojos,
que conozcas mis padres y riqueza,
si despreciando todos mis despojos,
te contentas con sola tu belleza?
Dijo, y la ninfa de matices rojos
cubrió el marfil, y vuelta la cabeza
con desden, da á entender que el dios la enoja,
y arroja el bastidor, y el oro arroja.

Quedó elevado así como se encanta
el que escuchó la voz de la sirena:
helósele su voz en la garganta,
como cercado de engañosa hiena:
no tanto á vírgen temerosa espanta
serpiente negra que pisó en la arena;
ni al yerto labrador en noche triste
rayo veloz que de temor le embiste.

—En sí volvió del ya pasado espanto,
cuando quiso el contrario del contento,

y halló que ya las aguas de su llanto
le llevaban nadando el instrumento:
la libertada cólera entretanto
le obligó á que dijese, y el tormento:
¡O tú, hija de montes y de fieras!
por fuerza has de quererme aunque no quieras.

—Dijo así, y codicioso del trofeo,
al alcázar del viejo Betis parte,
cuyo artificio atrás deja el deseo,
que á la materia sobrepuja el arte:
no da tributo Betis á Nereo;
mas, como amigo sus riquezas parte
con él; que es rey de rios, y los reyes
no dan tributos sino ponen leyes.

Ve que son plata lisa los umbrales,
claros diamantes las lucientes puertas,
ricas de clavazones de corales,
y de pequeños nácares cubiertas:
ve que rayos de luces inmortales
dan, y que están de par en par abiertas,
y los quiciales de oro muy rollizo,
que muestran el poder de quien los hizo.

Colunas mas hermosas que valientes,

sustentan el gran techo cristalino:
las paredes son piedras trasparentes,
cuyo valor del Ocidente vino:
brotan por los cimientos claras fuentes,
y con pie blando en líquido camino
corren cubriendo con sus claras linfas
las carnes blancas de las bellas ninfas.

De suelos pardos, de mohosos techos,
hay doscientas hondísimas alcobas,
y de menudos juncos verdes lechos,
y encima colchas de pintadas tobas:
maldicientes arroyos por estrechos
pasos murmuran entre juncias y ovas,
donde á los dioses el profundo sueño
cubre de adormideras y beleño.

Vido, entrando Genil, un vírgen coro
de bellas ninfas de desnudos pechos,
sobre cristal cerniendo granos de oro
con verdes cribos de esmeraldas hechos:
vido, ricos de lustre y de tesoro,
follages de carámbano en los techos,
que estaban por las puntas adornados
de racimos de aljófares helados.

Un rico asiento de diamante frio
sobre gradas de nácar se sustenta,
donde preñadas perlas de rocío
al alcázar dan luz, al sol afrenta:
el venerable viejo Dios del rio
aquí con santa magestad se asienta,
reclinado en dos urnas relucientes,
que son dos caños de abundantes fuentes.

Ya que huyó la admiracion del fuego
que abrasaba al amante despreciado,
su queja al padre Betis cuenta luego,
no sé si mas lloroso que turbado:
dió luz á su justicia, estando ciego
de lágrimas que amor habia brotado;
y no hubo menester el dios amigo
ni mas informacion ni mas testigo.

No será tu aficion con desden rota,
le dice Betis, que tambien tu orilla
mereció á Febo, como el sacro Eurota,
por quien desprecia Júpiter su silla:
Granada de tus templos es devota,
si hecatombe á mis templos da Sevilla;
y por tí gozo ilustres vasallages
desde el Hidaspes dulce al negro Arages.

En Colcos, junto á un ancho promontorio,
hay unas grutas de alabastro fino,
donde nació entre arenas de abalorio
un triton, que á servir á Betis vino:
á este manda llamar á consistorio
á todos los del reino cristalino,
los cuales, al sagrado mandamiento,
vienen venciendo por el agua el viento.

Ricas garnachas de riqueza suma
unos visten de tiernas esmeraldas:
otros, como á la garza fácil pluma,
cubren de escama de oro las espaldas
con ropas blancas de cuajada espuma;
otros vienen ceñidos de guirnaldas,
brotando olor los cristalinos cuernos
de tiernas flores, y de tallos tiernos.

Cuantas viven en fuentes ninfas bellas
(que burlan los satíricos silvanos,
que arrojándose al agua por cogellas,
el agua aprietan con lascivas manos)
vinieron, y á una parte las doncellas,
á otra los mozos, y á otra los ancianos,
se sientan, cual conviene á tales huéspedes,
en blandas sillas de mojados céspedes.

Ya que corrió el silencio las cortinas,
dando angosto camino al blando asiento,
y las vistas suspensas y divinas
á Betis fueron penetrando el viento,
y entre los lábios de esmeraldas finas
pararon, él con grave movimiento
sacudió la cabeza sobre el pecho,
y perlas sudó el suelo, y llovió el techo.

No con el mar de España tengo guerra,
dice, ó saliendo de mi márgen corva,
quiero cubrir las faldas de la tierra,
mientras teme dudosa que la sorba,
ni pardo monte ni cerúlea sierra
de mi profundidad el paso estorba;
mas hoy se casa un claro Dios divino,
que ha merecido á Betis por padrino.

Tú, Genil, á quien ciñe el mirto y lauro
(no cañaveras frágiles) tus sienes,
y, como el Cindo del nevado Tauro,
montes de plata por principio tienes:
tú, aquel potente Dios, á quien el Dauro
señor te hace de mayores bienes,
pues que sus ninfas en liviano coro
para darte tributo ciernen oro:

Hoy gozarás de Cínaris los brazos:
y tú, ninfa, el valor de ser su esposa,
y en legítimo fuego, y dulces lazos,
dejareis á Acidalia envidiosa.
Dijo; y ella, huyendo los abrazos,
volvió turbada la cerviz de rosa,
naciendo al tierno llanto, que comienza,
rojo color de virginal vergüenza.

No hay Dios, á quien el llanto no recuerde,
si con la compasion hace su tiro,
y así el aljofar que la ninfa pierde,
costó mas de un sollozo y de un suspiro;
y hubo alguno, que el crin del sauce verde
tendió sobre la frente de safiro;
mas los arroyos que á la puerta estaban,
del desden de la ninfa murmuraban.

Como cuando en solícitos tropeles,
por mayor magestad de sus castillos
ricos de olor, vestidos de doseles,
entre salvajes cercas de tomíllos,
guardando rubías perezosas mieles
en urnas de panales amarillos,
se oyeron las abejas en escuadra,
así el rumor por la soberbia cuadra.

Lágrimas tibias de tus luces bellas
llueves en tanto que Genil te imita;
¡ó Cínaris! mas todas tus querellas
Betis mirando, el caso facilita:
que el melindre, que es dado á las doncellas,
piensa que el libre espíritu te quita;
y así, queriendo hacer un monte llano,
la mano de Genil puso en tu mano.

Llenos de envidia noble se levantan
los dioses del sagrado coliseo,
y con las lenguas de agua dulce cantan
alegres: ¡himeneo! ¡himeneo!
mas de improviso, sin pensar, se espantan,
porque la ninfa, viendo el caso feo,
y su virginidad así oprimida,
quedó llorando, en agua convertida.

(*Fábula del Genil*: *de* Pedro de Espinosa.)

P. Sírvase V. decir otra combinacion.
R. *Soneto.*
P. ¿Qué es soneto?
R. Una composicion de catorce versos endecasílabos con consonancia, dividida en dos cuartetos y dos tercetos.

P. ¿Cómo está combinada la consonancia en los cuartetos?

R. El primer verso concierta con el cuarto, el quinto y el octavo. El segundo con el tercero, el sesto y el sétimo.

P. ¿Y en los tercetos cómo se combina?

R. En los tercetos puede hacerse de tres maneras:

Primera: El primer verso con el tercero y con el quinto; y el segundo con el cuarto y el sesto.

Segunda: El primer verso con el cuarto; el segundo con el quinto; y el tercero con el sesto.

Tercera: El primer verso con el tercero; el segundo con el cuarto; y los dos últimos pareados entre sí.

P. Tiene V. la bondad de poner un ejemplo?

R. Sí, señor.

«¡Cuán bella sale la naciente aurora
»del fresco seno de los claros mares!
»¡Cuán bello el sol se inclina en los altares
»de la noche feliz que le enamora!
»¡Cuán bella es la vespertina hora,
»cuando al son de los rústicos cantares,

»vuelve el pastor á sus agrestes lares,
»y lágrimas de amor la luna llora!
»¡Cuán bello el cielo azul baña en reposo
»á la luz de sus astros nuestra vida!
»Mas ¿qué hallará que le parezca hermoso
»el que guarda en el alma dolorida
»que halló feo, y vacío, y mentiroso,
»el corazon de una mujer querida?

(De D. Miguel de los Santos Alvarez.)

P. ¿Qué otra combinacion hay?

R. *Silva.*

P. ¿Qué es silva?

R. Fórmase esta combinacion de versos de once sílabas y otros de siete, mezclados sin órden rigoroso. El poeta coloca en ella los consonantes á su antojo, pudiendo asimismo dejar algun verso libre.

P. ¿Tiene, en cuanto á su extension, límites fijos la silva?

R. No, señor.

P. ¿Y cuando la silva se divide en porciones iguales cómo se llama?

R. Se llama *Cancion*: y en ese caso el poeta está obligado á que la igualdad de esas porciones sea completa. Todas deben constar del mismo

número de versos: los versos cortos y los largos han de estar respectivamente colocados en el mismo sitio en todas: y la consonancia ha de tener en todas asimismo idéntica combinacion.

P. ¿Puede V. poner un ejemplo de la silva?

R. Sí, señor.

«Pura encendida rosa,
émula de la llama,
que sale con el dia,
¿cómo naces tan llena de alegria,
si sabes que la edad que te da el cielo
es apenas un breve y veloz vuelo?
Y no valdrán las puntas de tu rama,
ni tu púrpura hermosa,
á detener un punto
la ejecucion del hado presurosa.
El mismo cerco alado,
que estoy viendo riente,
ya temo amortiguado,
presto despojo de la llama ardiente.
Para las hojas de tu crespo seno
te dió amor de sus alas blandas plumas,
y oro de su cabello dió á tu frente.
¡O fiel imágen suya peregrina!
Bañóte en su color, sangre divina,

de la deidad que dieron las espumas.
¿Y esto, purpúrea flor, esto no pudo
hacer menos violento el rayo agudo?
Róbate en una hora,
róbate silencioso su ardimiento
el color y el aliento:
tiendes aun no las alas abrasadas,
y ya vuelan al suelo desmayadas:
tan cerca, tan unida
está al morir tu vida,
que dudo si en tus lágrimas la aurora
mustia tu nacimiento ó muerte llora.»

(De Francisco de Rioja.)

P. Sírvase V. decir otra combinacion.

R. *Romance octosílabo con asonancia.* Conviene advertir que las reglas de la asonancia y de la consonancia son absolutamente iguales en los versos cortos que en los mayores.

P. ¿De cuántos modos puede ser el romance octosílabo?

R. De tres: con terminacion aguda, con terminacion breve, ó con terminacion esdrújula.

P. Sírvase V. poner un ejemplo del romance con terminacion aguda.

R. «Famosos son en las armas
los moros de Canastel,
valentísimos son todos,
y más que todos Hacén.
El Roldan de Berbería,
el que se ha hecho temer
en Oran del castellano,
en Ceuta del Portugués.
Tan dichoso fuera el moro
cuan dichoso podrá ser,
si le bastara el adarga
contra una flecha cruel,
Que de un arco de rigor
con un harpon de desden
le despidió Belerifa
la hija de Alí Muley.
Atento á sus demasías
en amar y aborrecer,
quiso el niño Dios bendado
ser testigo y ser jüez.
Miraba al fiero africano
rendido más de una vez
á una esperanza traidora
y á un desengaño fiel:
Ya rindiendo á su enemiga,
y entregándole á merced

las llaves del alvedrío,
los pendones de la fé.
Mirábalo en los ramblares,
ora á caballo, ora á pié,
rendir al fiero animal
de las otras fieras rey.
Y de la real cabeza
y de la espantosa piel
ornar de su ingrata mora
la respetada pared.
Mirábalo el mas galan
de cuantos Africa ve,
en servicio de su dama
vestir morisco alquicel.
Sobre una yegua morcilla
tan estrema en el correr,
que no logran las arenas
las estampas de sus pies:
Admirablemente ornada
de un bravo y rico jaez
(obra al fin en todo digna
de artífice cordobés)
Solicitar los balcones,
donde se anida su bien,
comenzando en armonía
y feneciendo en tropel.

No le dió al hijo de Venus
el moro poco placer;
y detestando el rigor
que se ufana contra él,
Miraba á la bella mora,
salteada en su vergel
de un cuidado que es amor,
aunque no sabe quien es,
Ya en el oro del cabello
engastando algun clavel,
ya á las lisonjas del agua
corriendo con vana sed.
De pechos sobre un estanque,
hacen que á ratos estén
bebiendo sus dulces ojos
su hermoso parecer.
Admiradas sus cautivas
del cuidado en que la ven,
risueña le dijo una,
y aun maliciosa tambien,
«Así quiera Dios, señora,
que alegre yo vuelva á ver
las generosas almenas
de los muros de Jerez,
Como esa curiosidad
es cuna (á mi parecer),

de un amor recien nacido,
que volará antes de un mes.»
Sembró de purpúreas rosas
la vergüenza aquella tez
que ya fué de blancos lirios,
sin sabella responder.
Comenzó en esto Cupido
á disparar y á tender
la mas que mortal saeta,
la mas que nudosa red.
Y comenzó Belerifa
á hacer contra amor despues
lo que contra el rubio sol
la nieve suele hacer.

(De D. Luis de Góngora.)

P. ¿En qué palabras está la asonancia?

R. En las que debe estar; en las finales de los versos pares; en *Canastel, Hacén, temer y portugués.*

P. ¿Y en qué es esa asonancia?

R. En e.

P. Mida V. el segundo verso de ese romance, y diga V. cuántas sílabas tiene.

R. Los-mo-ros-de-Ca-nas-tel. Siete.

P. ¿Y todos los demás versos asonantes tienen la misma medida?

R. Sí, señor.

P. ¿Y por qué solo tienen siete sílabas tratándose de un romance octosílabo?

R. Porque la terminacion aguda suple siempre una sílaba.

P. Ponga V. un ejemplo del romance con terminacion breve.

R. En un pastoral albergue,
que la guerra entre unos robles
lo dejó por escondido,
ó lo perdonó por pobre:
Do la paz viste pellico,
y conduce entre pastores
ovejas del monte al llano
y cabras del llano al monte:
Mal herido y bien curado
se alberga un dichoso jóven,
que sin clavarle amor flecha
le coronó de favores.
Las venas con poca sangre,
los ojos con mucha noche,
lo halló en el campo aquella
vida y muerte de los hombres.

Del palafren se derriba,
no porque al moro conoce,
sino por ver que la yerba
tanta sangre paga en flores.
Límpiale el rostro, y la mano
siente al amor que se esconde
tras las rosas, que la muerte
va violando sus colores.
Escondióse tras las rosas,
porque labren sus harpones
el diamante del Catay
con aquella sangre noble.
Ya le regala los ojos,
ya le entra sin ver por dónde
una piedad mal nacida
entre dulces escorpiones;
Ya es herido el pedernal,
ya despide al primer golpe
centellas de agua: ¡ó piedad,
hija de padres traidores!
Yerbas le aplica á sus llagas,
que si no sanan entonces,
en virtud de tales manos
lisongean los dolores.
Amor le ofrece su benda:
mas ella sus velos rompe

para ligar sus heridas:
los rayos del sol perdonen.
Los últimos nudos daba
cuando el cielo la socorre
de un villano en una yegua
que iba penetrando el bosque.
Enfrénanle de la bella
las tristes piadosas voces,
que los firmes troncos mueven,
y las sordas piedras oyen.
Y la que mejor se halla
en las selvas que en la corte
simple bondad al pio ruego
cortesmente corresponde.
Humilde se apea el villano,
y sobre la yegua pone
un cuerpo con poca sangre,
pero con dos corazones.
A su cabaña los guia,
que el sol deja su horizonte,
y el humo de su cabaña
le va sirviendo de norte.
Llegaron temprano á ella,
do una labradora acoge
un mal vivo con dos almas,
una ciega con dos soles.

Blando heno en vez de pluma
para lecho les compone,
que será tálamo luego
do el garzon sus dichas logre.
Las manos, pues, cuyos dedos
desta vida fueron dioses,
restituyen á Medoro
salud nueva, fuerzas dobles;
Y le entregan cuando menos
su beldad, y un reino en dote,
segunda envidia de Marte,
primera dicha de Adónis.
Corona un lascivo enjambre
de cupidillos menores
la choza, bien como abejas
hueco tronco de alcornoque.
¡Qué de nudos le está dando
á un áspid la envidia torpe,
contando de las palomas
los arrullos gemidores!
¡Qué bien la destierra amor
haciendo la cuerda azote,
porque el caso no se infame
y el lugar no se inficione!
Todo es gala el africano,
su vestido espira olores,

el lunado arco suspende
y el corvo alfange depone.
Tórtolas enamoradas
son sus roncos atambores,
y los volantes de Venus
sus bien seguidos pendones.
Desnuda el pecho anda ella,
vuela el cabello sin órden,
si lo abrocha es con claveles,
con jazmines si lo coge.
Todo sirve á los amantes:
plumas les baten veloces
airecillos lisongeros,
si no son murmuradores.
Los campos les dan alfombra,
los árboles pabellones,
la apacible fuente sueño,
música los ruiseñores;
Los troncos les dan cortezas
en que se guarden sus nombres,
mejor qũe en tablas de mármol,
ó que en láminas de bronce.
No hay verde fresno sin letra,
ni blanco chopo sin mote:
si un valle Angélica suena,
otro Angélica responde.

Cuevas, do el silencio apenas
deja que sombras las moren,
profanan con sus abrazos
á pesar de sus horrores.
Choza, pues, tálamo y lecho
contestes destos amores;
el cielo os guarde, si puede,
de las locuras del conde.

(De D. Luis de Góngora.)

P. ¿En qué es la asonancia de ese romance?
R. En oe.
P. Sírvase V. poner un ejemplo del romance con terminacion esdrújula.

R. «Reniego del astro pésimo,
cuya influencia recóndita
me aficionó á la poética,
que ya maldice mi cólera.
Harto mas valido hubiérame
estudiar forenses fórmulas,
y enchir mi mente del fárrago
de jurisprudencia lóbrega.
Con esto, y charlar á cántaros,
y con un poco de mónita
rico viviera y espléndido

á espensas de gente estólida,
  Que en este siglo misérrimo
campa la avaricia sórdida,
la verdad perdió su crédito,
la moral es una andrómina;
  Y en el agitado piélago
de las pasiones indómitas
pesca sin temer al Ábrego
de un abogado la góndola.
  O bien, ahogando en el cálculo,
tus gritos, conciencia incómoda,
el valor de ruines géneros
centuplicar en la alhóndiga.
  O miembro hacerme pacífico
de nuestra iglesia católica,
y ya seria canónigo
de Cartagena ó de Córdoba.
  O alistarme en el ejército;
que si en las batallas hórridas
á muchos abren el báratro
la bayoneta y la pólvora,
  Otros sin valor ni táctica
labrando fortunas sólidas
lucen entorchados áuricos
si no en el campo, en la ópera.
  Basta adular á los próceres

y saber cobrar la nómina,
ya del pueblo, ya del príncipe,
ya de faccion aristócrata;
  Y antes imitar á un sátrapa
de la gente babilónica,
que el denuedo de Temístocles,
de Cimon y de Pelópidas.
  Es verdad que eternas páginas
prestó á las antiguas crónicas
aquel espartano célebre
que feneció en las Termópilas.
  ¿Mas quién es hoy el estúpido
que aspirando á fama póstuma
de su vida anhela el término,
que ya es demasiado prófuga?
  O á ser asentista diérame,
y con marañas diabólicas
saqueando al rey y al público
llenára de oro mi cómoda.
  O empuñara desde párvulo
la cimitarra anatómica,
y concurriera á las cátedras
de lecciones fisiológicas.
  Hoy asesinando al prógimo
mi suerte seria próspera,
ducho en la ciencia de Hipócrates

á los profanos incógnita.
Broussais, con tu goma arábiga
y sanguijuelas hidrópicas
todo lo curara; cólicos,
úlceras, fiebres, parótidas.
O con *Le Roy* sin escrúpulo
dejando antiguas teóricas
del vomi-Purgante bárbaro
seria mi mano pródiga.
O celoso amante impávido
de las medicinas tónicas,
daria á Pluton mas súbditos
que Bonaparte el de Córcega.
Brown, Le Roy, Brousais, idénticos
son todos, si no en su lógica,
en llevar miles de féretros
del campo santo á las bóvedas.
O fuera yo farmacéutico;
y por medicinas óptimas
á peso de plata un tósigo
venderia en cada pócima.
O á Dios pluguiera que en Nápoles
nacido, en Turin ó en Módena,
dado me hubiera á la música
que en Madrid manda despótica;
Aunque antes mano quirúrgica,

mejor dijera antropófaga,
me dejase como á Orígenes,
que no es desventura módica.
¿Mas què digo? Sastre, acólito,
maestro de baile, hipócrita,
histrion, cocinero, dómine,
rufian, alguacil, apóstata....
Todo es mejor y mas plácido;
cualquiera industria es mas ópima
que hacer versos para el pábulo
en esta edad macarrónica.
¿Qué vale de las piérides
sentir la influencia próvida?
La inopia y el arte métrica
ya son palabras sinónimas.
¡Ay! mientras nada en la crápula
ó yace en inmunda cópula,
un Creso niega á tu mérito
la suspirada bucólica.
Aunque cual Homero célebre
cantes el luto de Andrómaca,
ó escedas al alto Píndaro
y al autor de las geórgicas;
Ni de la imprenta los tórculos
te han de adquirir una almóndiga,
ni tener capa te es lícito

que te guarde de la atmósfera.
Ni te darán dulce tálamo
tropos y flores retóricas,
que huyendo de tí las vírgenes
se irán á la zona tórrida.
Ni aun si canto epitalámico
produce, ó farsa alegórica
y en él ven su panegírico
padres, consortes, y prónuba,
Logra un coplero parásito
de su hambre acabar la próroga
aunque hinchado y metafísico
veinte veces mas que Góngora.
¿Qué son ya las glorias épicas?
¿qué las dulzuras eróticas?
¿qué son los ejemplos trágicos?
¿y qué en fin las sales cómicas?
Ya clama un censor fanático
que con impiedad insólita
atentas en cada párrafo
á la doctrina canónica;
O ya gacetero díscolo
en sus columnas periódicas
á tus obras llama inútiles,
descomunales ó apócrifas.
Pides proteccion leyéndolas

á un señor de sangre gótica,
y oye tus endecasílabos
como si fuera un autómata.
Te sometes á la férula
de algun erudito cócora;
y mide los raptos líricos
con el compas de un geómetra.
Si nacido para el género
de la dulce Anacreóntica
cantas el vino y los céfiros
y el arrullo de la tórtola;
Adormecen tus versículos
como bebida narcótica,
ó desaparecen rápidos
cual las ilusiones ópticas;
Que ya solo gusta á Flérida
la de la cintura mórbida
alguna *charada* insípida
del buen *Aguado* y sus cólegas.
Mordaz se llama á la Sátira,
á la Epopeya monótona,
á los Idilios farándula,
y á la Elegía platónica.
¿Y qué hace el triste dramático
entre cabezas tan cóncavas
cuando huella el orbe escénico

la mania filarmónica?
¿Quién no arrolla al vate mísero,
ya con calumnias anónimas,
ya con silbidos horrísonos,
ó ya con risa sardónica?
Y en tanto al gorgeo lánguido
de humana sirena exótica,
plebe rutinaria y frívola,
¡cuál victoreas atónita!
¡Qué de riquezas á un músico!
¡qué de honores, santa Mónica!
¡y en tanto á mi vientre escuálido
no hay una mano gastrónoma!
Y en tanto del mundo pícaro
mi ausencia veo muy próxima
si no renueva algun síndico
la antigua sopa económica.»

(De D. Manuel Breton de los Herreros.)

P. ¿En qué es la asonancia de ese romance?
R. En oa.
P. ¿Cuáles son los versos esdrújulos?
R. En ese romance, todos.
P. ¿Es eso de rigor?
R. No, señor: basta para que un romance se llame esdrújulo que lo sean sus versos pa-

res, es decir, aquellos en que, como ya se ha dicho, se coloca la asonancia.

P. ¿Tiene V. la bondad de medir el segundo verso de ese romance, ó sea el primero de los asonantes?

R. Sí, señor:

«Cu-yain-flu-en-cia-re-cón-di-ta.»

tiene nueve sílabas.

P. ¿Y por qué, siendo un romance octosílabo?

R. Porque la terminacion esdrújula embebe una sílaba.

P. ¿Qué otra combinacion hay?

R. *Letrilla.*

P. ¿Qué es letrilla?

R. Un romance corto con las mismas condiciones que el octosílabo, pero cuyos versos constan de menos sílabas.

P. Sirvase V. poner un ejemplo;

R. Elisa dichosa,
haga larga el cielo
la corta madeja
de tus años tiernos.
Goza siglos largos

ese rostro bello,
de la vista flecha,
y de amor terrero.
 Crezcan, niña hermosa,
de uno en otro extremo
las trenzas doradas
del vírgen cabello:
 Si á la iglesia fueres,
compóngante versos,
á quien rinda parias
y se humille el viento.
 Cuando al baile fueres,
al son del pandero
tu donaire encienda
libres pensamientos.
 Tenga tu ganado
próspero suceso,
la lana en verano,
la leche en invierno.
 Aquel que bien quieres
goce de tu lecho
con blandos abrazos
y amorosos besos.
 Al son de los ramos
esos ojos bellos
reposen la siesta

vencidos del sueño.
Cuando salga el alba,
de Apolo correo,
encuentre tus soles,
y tórnese dentro.
Tras todo, señora,
vivas en el suelo
mil siglos dichosos
á pesar del tiempo.
Niñez, hermosura,
amores, extremos,
las trenzas doradas,
la iglesia y el viento,
Abrazos, amores,
ramos, ojos, lecho,
alba, sierra, soles,
sueño, siglo y tiempo,
Todo me falte junto en este suelo,
si no eres tú, dichosa Elisa, un cielo.

(Del Romancero general.)

P. ¿En qué es la asonancia de esa letrilla?
R. En eo.
P. ¿Se escribe alguna vez la letrilla con consonancia?

R. Sí, señor. Y á veces se colocan al fin de la primera estrofa uno, dos y aun tres versos, que se repiten al final de todas las demas, y se llaman *estribillo*.

P. Sírvase V. decir otra combinacion.

R. Seguidillas.

P. ¿Qué es seguidilla?

R. Una estrofa de siete versos, unos de siete sílabas, y otros de cinco, con asonancia, dividida en un cuarteto y un terceto.

P. ¿Cuáles son los versos de siete sílabas y cuáles los de cinco, y cómo está combinada la asonancia en las seguidillas?

R. El primer verso y el tercero del cuarteto, que son los de siete sílabas, son libres. El segundo y el cuarto, que son los de cinco sílabas, es donde está la asonancia. En el terceto, el primer verso y el tercero, que son los de cinco sílabas, tienen la asonancia. El segundo, que es el de siete, es libre.

P. ¿Cómo se llama comunmente el terceto de las seguidillas?

R. Estribillo.

P. ¿Es igual la asonancia en el cuarteto y en el terceto de las seguidillas?

R. No, señor. Debe ser siempre distinta.

P. ¿Pueden hacerse las seguidillas con consonancia?

R. Alguna vez suele hacerse; y en ese caso se coloca la consonancia donde habia de estar la asonancia, siendo las demas reglas las mismas.

P. Sírvase V. poner un ejemplo de las seguidillas.

R. Paloma de mi vida,
flor delicada,
tu purísima frente
serena y cándida,
Me está diciendo
que son como ella blancos
tus pensamientos.

¡Ojalá, hermosa niña,
color no tomen
y al dejar de ser blancos
negros se tornen!
Pídele al cielo
que deje siempre en blanco
tus pensamientos.

Que aunque los hay vestidos

con oro y azul
y con otros colores
mas ricos aún,
Tienen cambiantes
que cambian cuando cambia
del mundo el aire.

Que de ese aire del mundo
son las veletas
de nuestros pensamientos
las ricas prendas.
No las humildes,
que no dan cuerpo al aire
donde se fije.

Los brillantes colores
puestos á otra luz,
dejan por otras tintas
el oro y azul;
Que de reflejos
del sol de la esperanza
se van vistiendo.

Y cuantas menos luces
va ese sol dando
de mas tristes matices

se van manchando;
Si el sol se pone,
¿qué será, vida mia,
de esos colores?

Tú, hermosa de mi vida,
no has visto ese sol,
ni á tu vida hizo falta
su triste calor:
Feliz mil veces
si por mucho que vivas
nunca le vieres.

Si oyes que la esperanza
es don del Cielo,
no lo creas, mi vida,
que eso no es cierto:
Que ese regalo
es de verdades tristes
débil engaño.

Y solo agradecidos
le abren el pecho
los que abrigo no encuentran
en bienes ciertos:
¿Regalo ó burla

es dar el cielo en aire
lo que nos hurta?

Pregunta á los que esperan,
todos te dirán
que esperando padecen
cierto amargo mal,
Que los enciende
con la sed de fortunas
que nunca vienen.

¡Ay triste del que espera,
que algo ha perdido
que al perderse en el pecho
dejó un vacío!
Para llenarle
¿le basta la esperanza?
¡no, porque es aire!

¡Vive con tu inocencia,
flor delicada,
que tu frente como ahora
serena y cándida,
Le diga al tiempo
que son como ella blancos
tus pensamientos!

Con pensamientos blancos
pinta la virtud
existencias sin sombras
porque el blanco es luz;
¡Pídele al cielo
que deje siempre en blanco
tus pensamientos!

(De D. Miguel de los Santos Alvarez.)

P. ¿Qué otra combinacion hay?
R. Redondillas.
P. ¿Qué son redondillas?
R. Unas estrofas de versos octosílabos con consonancia.
P. ¿Cómo está combinada la consonancia en las redondillas?
R. Puede ser de dos modos: concertando el primer verso con el cuarto y el segundo con el tercero; ó el primero con el tercero y el segundo con el cuarto.
P. Sírvase V. poner un ejemplo de las redondillas.

R. En Jaen, donde resido,
vive D. Lope de Sosa,
y diréte, Inés, la cosa

mas brava de él que has oido.
Tenia este caballero
un criado portugués...
pero cenemos, Inés,
si te parece, primero.
La mesa tenemos puesta,
lo que se ha de cenar junto,
las tazas de vino á punto;
falta comenzar la fiesta.
Comience el vinillo nuevo,
y échale la bendicion;
yo tengo por devocion
de santiguar lo que bebo.
Franco fué, Inés, este toque:
pero arrójame la bota:
vale un florin cada gota
de aqueste vinillo aloque.
¿De qué taberna se trajo?
mas ya... de la del Castillo:
diez y seis vale el cuartillo,
no tiene vino más bajo.
Por nuestro Señor que es mina
la taberna de Alcocer:
grande consuelo es tener
la taberna por vecina.
Si es ó no invencion moderna

vive Dios que no lo sé;
pero delicada fué
la invencion de la taberna.
Porque allí llego sediento,
pido vino de lo nuevo,
mídenlo, dánmelo, bebo,
págolo, y vóime contento.
Esto, Inés, ello se alaba,
no es menester alaballo:
solo una falta le hallo,
que con la prisa se acaba.
La ensalada y salpicon
hizo fin, ¿qué viene ahora?
la morcilla: gran señora,
digna de veneracion.
¡Qué oronda viene y qué bella!
¡qué través y enjundia tiene!
paréceme, Inés, que viene
para que demos en ella.
Pues sus, encójase y entre,
que es algo estrecho el camino...
no eches agua, Inés, al vino
no se escandalice el vientre.
Echa de lo tras añejo,
porque con más gusto comas:
Dios te guarde, que asi tomas,

como sábia, el buen consejo.
Mas dí, ¿no adoras y precias
la morcilla ilustre y rica?
¡cómo la traidora pica!
tal debe tener especias.
¡Qué llena está de piñones!
morcilla de cortesanos,
y asada por esas manos
hechas á cebar lechones.
El corazon me revienta
de placer: no sé de tí.
¿Cómo te va? yo por mí
sospecho que estás contenta.
Alegre estoy, vive Dios:
mas oye un punto sutil:
¿no pusiste allí un candil?
¿cómo me parecen dos?
Pero son preguntas viles:
ya sé lo que puede ser:
con este negro beber
se acrecientan los candiles.
Probemos lo del pichel,
alto licor celestial:
no es el aloquillo tal,
ni tiene que ver con él.
¡Qué suavidad! ¡qué clareza!

¡qué rancio gusto y olor!
¡qué paladar! ¡qué color!
todo con tanta fineza.

Mas el queso sale á plaza,
la moradilla va entrando,
y ambos vienen preguntando
por el pichel y la taza.

Prueba el queso, que es estremo;
el de Pinto no le iguala:
pues la aceituna no es mala,
bien puede bogar su remo.

Haz, pues, Inés, lo que sueles;
daca de la bota llena
seis tragos: hecha es la cena,
levántense los manteles.

Ya, Inés, que habemos cenado
tan bien, y con tanto gusto,
parece que será justo
volver al cuento pasado.

Pues sabrás, Inés hermana,
que el portugués cayó enfermo...
las once dan, yo me duermo,
quédese para mañana.

(De Baltasar de Alcazar.)

P. ¿Tiene V. la bondad de decir otra de las combinaciones?

R. Sí, señor. *Décimas*.

P. ¿Qué es decima?

R. Una estrofa de diez versos octosílabos con consonancia.

P. ¿Cómo está combinada la consonancia en las décimas?

R. El primer verso concierta con el cuarto y el quinto: el segundo con el tercero: el sesto con el sétimo: el octavo con el noveno; y el décimo con el sesto y el sétimo.

P. ¿Quiere V. poner un ejemplo de la décima?

R. Sí, señor.

Apurar, cielos, pretendo,
ya que me tratais así,
qué delito cometí
contra vosotros naciendo:
aunque si nací, ya entiendo
qué delito he cometido:
bastante causa ha tenido
vuestra justicia y rigor,
pues el delito mayor
del hombre es haber nacido.

Solo quisiera saber
para apurar mis desvelos,
(dejando á una parte, cielos,
el delito de nacer),
¿qué mas os pude ofender
para castigarme mas?
¿no nacieron los demas?
pues si los demas nacieron
¿qué privilegio tuvieron
que yo no gocé jamas?

Nace el ave, y con las galas
que la dan belleza suma,
apenas es flor de pluma,
ó ramillete con alas,
cuando las etéreas salas
corta con velocidad,
negándose á la piedad
del nido que deja en calma;
¿y teniendo yo mas alma,
tengo menos libertad?

Nace el bruto, y con la piel
que dibujan manchas bellas,
apenas signo es de estrellas
(gracias al docto pincel),

cuando atrevido y cruel
la humana necesidad
le enseña á tener crueldad,
mónstruo de su laberinto:
¿y yo con mejor instinto
tengo menos libertad?

Nace el pez, que no respira,
aborto de ovas y lamas,
y apenas bagel de escamas
sobre las ondas se mira,
cuando á todas partes gira,
midiendo la inmensidad
de tanta capacidad
como le da el centro frio;
¿y yo con más albedrío
tengo menos libertad?

Nace el arroyo, culebra
que entre flores se desata,
y apenas, sierpe de plata,
entre las flores se quiebra,
cuando músico celebra
de las flores la piedad,
que le da la magestad
del campo abierto á su huida;

¿y teniendo yo más vida
tengo menos libertad?

En llegando á esta pasion,
un volcan, un Etna hecho,
quisiera arrancar del pecho
pedazos del corazon:
¿qué ley, justicia ó razon
negar á los hombres sabe
privilegio tan suave,
escepcion tan principal,
que Dios le ha dado á un cristal,
á un pez, á un bruto y á un ave?

(*La vida es sueño*: DE D. PEDRO CALDERON DE LA BARCA.)

P. ¿Qué otra combinacion hay?

R. *Quintillas.*

P. ¿Qué es quintilla?

R. Una estrofa de cinco versos octosílabos con consonancia.

P. ¿Cómo se combina la consonancia en las quintillas?

R. De varias maneras:

Primera: El primer verso concierta con el tercero y el cuarto; el segundo con el quinto.

Segunda: El primer verso con el segundo; el

tercero con el cuarto, y el quinto con el primero y el segundo.

Tercera: El primero con el tercero y el quinto; el segundo con el cuarto.

Cuarta: El primero con el segundo y el cuarto: el tercero con el quinto.

Y algunas otras.

P. Sírvase V. poner un ejemplo de las quintillas.

R. Madrid, castillo famoso
que al rey moro alivia el miedo,
arde en fiestas en su coso
por ser el natal dichoso
de Alimenon de Toledo.

Su bravo alcaide Aliatar,
de la hermosa Zaida amante,
las ordena celebrar,
por si la puede ablandar
el corazon de diamante.

Pasó, vencida á sus ruegos,
desde Aravaca á Madrid.
Hubo pandorgas y fuegos,
con otros nocturnos juegos

que dispuso el adalid.

Y en adargas y colores,
en las cifras y libreas,
mostraron los amadores,
y en pendones y preseas,
la dicha de sus amores.

Vinieron las moras bellas
de toda la cercanía,
y de lejos muchas de ellas:
las mas apuestas doncellas
que España entonces tenia.

Aja de Getafe vino,
y Zahara la de Alcorcon,
en cuyo obsequio muy fino
corrió de un vuelo el camino
el moraicel de Alcabon.

Jarifa de Almonacid,
que de la Alcarria en que habita
llevó á asombrar á Madrid
su amante Audalla, adalid
del castillo de Zorita.

De Adamuz y la famosa

Meco, llegaron allí
dos, cada cual mas hermosa,
y Fátima, la preciosa
hija de Alí el alcadí.

El ancho circo se llena
de multitud clamorosa,
que atiende á ver en su arena
la sangrienta lid dudosa,
y todo en torno resuena.

La bella Zaida ocupó
sus dorados miradores
que el arte afiligranó,
y con espejos y flores
y damascos adornó.

Añafiles y atabales,
con militar armonía,
hicieron salva y señales
de mostrar su valentía
los moros mas principales.

No en las vegas de Jarama
pacieron la verde grama
nunca animales tan fieros,

junto al puente que se llama
por sus peces, de Viveros,

Como los que el vulgo vió
ser lidiados aquel dia;
y en la fiesta que gozó
la popular alegria
muchas heridas costó.

Salió un toro del toril
y á Tarfe tiró por tierra,
y luego á Benalguacil,
despues con Hamete cierra
el temeron de Conil.

Traia un ancho liston
con uno y otro matiz
hecho un lazo por airon,
sobre la enhiesta cerviz
clavado con un harpon.

Todo galan pretendia
ofrecerle vencedor
á la dama que servia:
por eso perdió Almanzor
el potro que mas queria.

El Alcaide, muy zambrero,
de Guadalajara, huyó
mal herido el golpe fiero,
y desde un caballo overo
el moro de Horche cayó.

Todos miran á Aliatar,
que aunque tres toros ha muerto,
no se quiere aventurar;
porque en lance tan incierto
el caudillo no ha de entrar.

Mas viendo se culparia,
va á ponérsele delante:
la fiera le acometia,
y sin que el rejon le plante
le mató una yegua pia.

Otra monta acelerado:
le embiste el toro de un vuelo,
cogiéndole entablerado;
rodó el bonete encarnado
con las plumas por el suelo.

Dió vuelta hiriendo y matando
á los de á pié que encontrara,

el circo desocupando,
y emplazándose, se para,
con la vista amenazando.

Nadie se atreve á salir:
la plebe grita indignada:
las damas se quieren ir,
porque la fiesta empezada
no pueda ya proseguir.

Ninguno al riesgo se entrega
y está en medio el toro fijo;
cuando un portero que llega
de la puerta de la Vega
hincó la rodilla y dijo:

—Sobre un caballo alhazano,
cubierto de galas y oro,
demanda licencia urbano
para alancear un toro
un caballero cristiano.

Mucho le pesa á Aliatar;
pero Zaida dió respuesta
diciendo que puede entrar;
porque en tan solemne fiesta

nada se puede negar.

Suspenso el concurso entero
entre dudas se embaraza,
cuando en un potro ligero
vieron entrar por la plaza
un bizarro caballero:

Sonrosado, albo color;
belfo lábio, juveniles
alientos, inquieto ardor,
en el florido verdor
de sus lozanos abriles.

Cuelga la rubia guedeja
por donde el almete sube:
cual mirarse tal vez deja
del sol la ardiente madeja
entre cenicienta nube.

Gorguera de anchos follages,
de una cristiana primores,
por los visos y celages
en el yelmo los plumages
vergel de diversas flores.

En la cuja gruesa lanza,
con recamado pendon,
y una cifra á ver se alcanza
que es de desesperacion,
ó á lo menos de venganza.

En el arzon de la silla
ancho escudo reverbera
con blasones de Castilla,
y el mote dice á la orilla:
«nunca mi espada venciera.»

Era el caballo galan
el bruto mas generoso,
de mas gallardo ademan:
cabos negros, y brioso,
muy tostado, y alhazan.

Larga cola recogida
en las piernas descarnadas,
cabeza pequeña, erguida,
las narices dilatadas,
vista feroz y encendida.

Nunca en el ancho rodeo
que da Betis con tal fruto,

pudo fingir el deseo
mas bella estampa de bruto,
ni mas hermoso paseo.

Dió la vuelta al rededor:
los ojos que le veian
lleva prendados de amor:
Aláh te salve decian,
déte el profeta favor.

Causaba lástima y grima
su tierna edad floreciente:
todos quieren que se exima
del riesgo, y él solamente
ni recela ni se estima.

Las doncellas, al pasar,
hacen de ámbar y alcanfor
pebeteros exhalar,
vertiendo pomos de olor,
de jazmines y azahar.

Mas cuando en medio se para,
y de mas cerca le mira
la cristiana esclava Aldara,
con su señora se encara

y asi la dice y suspira:

Señora, sueños no son:
así los cielos vencidos
de mí ruego y afliccion,
acerquen á mis oidos
las campanas de Leon,

Como ese doncel que ufano
tanto asombro viene á dar
á todo el pueblo africano,
es Rodrigo de Vivar,
el soberbio castellano.

Sin descubrirle quién es,
la Zaida desde una almena
le habló una noche cortés:
por donde se abrió despues
el cubo de la Almudena.

Y supo, que fugitivo
de la corte de Fernando,
el cristiano, apenas vivo,
está á Gimena adorando
y en su memoria cautivo.

Tal vez á Madrid se acerca
con frecuentes correrías
y todo en torno la cerca:
observa sus saetías,
arroyadas y ancha alberca.

Por eso le ha conocido,
que en medio de aclamaciones
el caballo ha detenido
delante de sus balcones,
y la saluda rendido.

La mora se puso en pié
y sus doncellas detrás:
el alcaide que lo ve,
enfurecido ademas,
muestra cuán celoso esté.

Suena un rumor placentero
entre el vulgo de Madrid:
no habrá mejor caballero,
dicen, en el mundo entero,
y algunos le llaman Cid.

Crece la algazara, y él
torciendo las riendas de oro,

marcha al combate cruel:
alza el galope, y al toro
busca en sonoro tropel.

El bruto se le ha encarado
desde que le vió llegar,
de tanta gala asombrado,
y al rededor le ha observado
sin moverse de un lugar.

Cual flecha se disparó
despedida de la cuerda,
de tal suerte le embistió:
detrás de la oreja izquierda
la aguda lanza le hirió.

Brama la fiera burlada:
segunda vez acomete,
de espuma y sudor bañada,
y segunda vez la mete
sutil la punta acerada.

Pero ya Rodrigo espera
con heróico atrevimiento,
el pueblo mudo y atento;
se engalla el toro y altera,

y finge acometimiento.

La arena escarba ofendido,
sobre la espalda la arroja
con el hueso retorcido:
el suelo huele y le moja
con ardiente resoplido.

La cola inquieto menea,
la diestra oreja mosquea,
vase retirando atrás,
para que la fuerza sea
mayor, y el ímpetu mas.

El que en esta ocasion viera
de Zaida el rostro alterado,
claramente conociera
cuánto le cuesta cuidado
el que tanto riesgo espera.

Mas ¡ay que le embiste horrendo
el animal espantoso!
Jamás peñasco tremendo
del Cáucaso cavernoso
se desgaja, estrago haciendo;

Ni llama, así, fulminante,
cruza en negra oscuridad
con relámpago delante,
al estrépito tronante
de sonora tempestad:

Como el bruto se abalanza
en terrible ligereza;
mas rota, con gran pujanza,
la alta nuca, la fiereza
y el último aliento lanza.

La confusa vocería
que en tal instante se oyó
fué tanta, que parecia
que honda mina reventó,
ó el monte y valle se hundia.

A caballo como estaba,
Rodrigo el lazo alcanzó
con que el toro se adornaba:
en su lanza le clavó
y á los balcones llegaba.

Y alzándose en los estribos,
le alarga á Zaida, diciendo:

Sultana, aunque bien entiendo
ser favores escesivos
mi corto don admitiendo;

Si no os dignáredes ser
con él benigna, advertid
que á mí me basta saber,
que no lo debo ofrecer
á otra persona en Madrid.

Ella, el rostro placentero,
dijo y turbada: Señor,
yo le admito y le venero,
por conservar el favor
de tan gentil caballero.

Y besando el rico don,
para agradar al doncel,
lo prende con aficion
al lado del corazon,
por brinquiño y por joyel.

Pero Aliatar el caudillo
de envidia ardiendo se ve,
y trémulo y amarillo,
sobre un tremecen rosillo

lozaneándose fué.

Y en ronca voz, Castellano,
le dice: con mas decoros
suelo yo dar de mi mano,
si no penachos de toros,
las cabezas del cristiano.

Y si vinieras de guerra
cual vienes de fiesta y gala,
vieras que en toda la tierra,
al valor que dentro encierra
Madrid, ninguno se iguala.

Así, dijo el de Vivar,
respondo, y la lanza en ristre
pone y espera á Aliatar;
mas sin que nadie administre
órden, tocaron á armar.

Ya fiero bando con gritos
su muerte ó prision pedia:
cuando se oyó en los distritos
del monte de Leganitos
del Cid la trompetería.

Entre la Monclova y Soto
tercio escogido emboscó,
que viendo como tardó,
se acerca, oye el alboroto,
y al muro se abalanzó.

Y si no vieran salir
por la puerta á su Señor,
y á Zaida á le despedir,
iban la fuerza á embestir:
tal era ya su furor.

El alcaide recelando
que en Madrid tenga partido,
se templó disimulando,
y por el Parque florido
salió con él razonando.

Y es fama que á la bajada,
juró por la cruz el Cid
de su vencedora espada,
de no quitar la celada
hasta que gane á Madrid.

(*Fiesta antigua de toros en Madrid*:
De D. Nicolás Fernandez de Moratin.)

P. ¿Hay mas combinaciones?

R. Las que quedan indicadas son las mas comunmente usadas en las obras dramáticas. Las demás, como son los *tercetos*, *canciones*, *endechas*, *liras*, *los versos sáficos y los adónicos*, *etc.*, *etc.*, sin que estén absolutamente escluidas del teatro, son, sin embargo, mas propias, y se emplean mas comunmente en el género lírico.

RÁPIDA OJEADA

SOBRE

LA HISTORIA DEL TEATRO,

PARTICULARMENTE EN ESPAÑA.

«Le Théatre es ce que l'esprit humain á jamais inventé de plus noble et de plus utile pour former les mœurs et pour les polir: c'est lá le chef d'œuvre de la societé.

(VOLTAIRE.)

PREGUNTA. ¿Cómo se llama comunmente al teatro?

RESPUESTA. Se llama comunmente al teatro escuela de las costumbres; y lo es en efecto, retratando las pasiones, las virtudes, los vicios, los hábitos y cuanto forma, en fin, esas mismas costumbres, enseñándonos lo bueno de ellas para seguirlo, y lo malo para evitarlo, ya entre las grandes proporciones de

la tragedia y del drama, ya entre la risa y el punzante ridículo de la comedia.

P. ¿Se le da otro nombre al teatro?

R. Sí, señor. Producto el teatro de la sociedad en que vive; reflejo de su manera de existir, con sus creencias y sus adelantos progresivos, teniendo por auxiliares á todas las demas artes, y á las ciencias muchas veces, con razon se le ha considerado y se le considera como el barómetro de la cultura de los pueblos.

P. ¿Puede V. decirme algo acerca de su orígen?

R. Hay quien opina que el orígen del teatro se remonta hasta los fenicios, los egipcios y otros pueblos primitivos, cuyas ceremonias religiosas, por su objeto y su forma, no eran otra cosa que una especie de representaciones dramáticas.

P. Y, á parte esa opinion, ¿cuál es la recibida respecto al orígen del teatro?

R. Las fiestas que durante la vendimia celebraban los griegos en honor de Baco fueron la cuna del teatro.

P. Qué era lo que se hacia en aquellas fiestas?

R. Se recitaban, ó cantaban, composiciones en

honor de Baco, de otros Dioses, y algunas veces de héroes. Despues ya se hicieron diálogos.

P. ¿Cuál fué el primer paso de adelanto que se dió despues de ese tiempo?

R. Vino en seguida Tespis, y dando un paso en el camino del arte, representó sobre carros cubiertos de ramas algunas escenas combinadas, tomadas todas ellas de las creencias políticas ó religiosas de su época.

P. ¿Y qué objeto tenian por lo general aquellas escenas?

R. El objeto era siempre el mismo: solemnizar las alegrías públicas ó privadas.

P. ¿Quiere V. seguir diciéndome la marcha del teatro despues de esos primeros tiempos?

R. Sí, señor: los tiempos anduvieron, y el teatro, siguiendo los progresos de la civilizacion, fué cubriendo su desnudez primitiva, hasta alzarse al fin magestuoso en Grecia, y luego en Roma su vencedora.

P. ¿Puede V. citarme algunos nombres de los que contribuyeron á ese engrandecimiento del teatro?

R. Sí, señor; entre otros, Esquilo, Aristófanes, Sófocles, Eurípides, Menandro, Plauto,

Terencio y otros hombres ilustres, griegos ó latinos.

P. ¿Y cual fué entre esos el primero que dió formas y regularidad á la tragedia?

R. Esquilo.

P. ¿Era en aquellos tiempos considerado el teatro como cosa muy importante?

R. Sí, señor. Como lo prueba, entre otras cosas, la proteccion directa y decidida que le dispensaron las repúblicas y mas tarde los emperadores.

P. ¿Y los actores eran tambien tenidos en mucho?

R. Sí, señor: como lo demuestran los griegos Aristodemo, Archias, Eschino y Aristónico, embajador de la república el primero, general de sus ejércitos el segundo, y senadores los dos últimos.

P. ¿Y en Roma se le daba asimismo gran valor al teatro?

R. Sí, señor. En Roma los hijos de los patricios recitaban mezclados con los actores en las plazas públicas, y sus aciertos en aquel ejercicio formaban parte del orgullo de sus nobles familias. Uno de los primeros y mas íntimos amigos de Ciceron fué el actor Róscio,

á cuyos consejos confiesa el mismo Ciceron haber debido mucha parte de sus progresos en la elocuencia. Róscio llegó á obtener el anillo de oro que le colocaba en la categoría de caballero romano, sin abandonar por eso su profesion de cómico.

P. ¿Puede V. darme algunos datos de cómo se representaba la tragedia en aquellos primeros tiempos?

R. Sí, señor. Se representaba en las plazas públicas delante del pueblo entero, calzando el coturno, y cubriéndose el rostro con una máscara á la que se procuraba dar la espresion del sentimiento ó de la pasion que dominaban en el personaje. Habia tambien *El Coro,* que llenaba los intermedios, y que algunas veces tomaba parte en el diálogo. Habia asimismo esclavos, educados al efecto, que algunas veces recitaban colocados en un lado del proscenio, y en estos casos los actores solo accionaban.

P. Ha dicho V. que el teatro sigue siempre la suerte de la sociedad en que vive. ¿Encuentra V. alguna prueba de lo que ha dicho en esos teatros de que viene hablando?

R. Sí, señor: particularmente en el latino: que

mientras Roma fué grande y poderosa, su teatro, reflejo de su grandeza, fué como ella grande y noble. Cuando Roma despues se envileció, su teatro se hundió con ella, muriendo al fin cuando Atila con los bárbaros del Norte inundó toda la Europa.

P. ¿Y qué fué del teatro durante la dominacion de los bárbaros?

R. Bajo el torrente asolador de la inundacion bárbara desapareció en Europa todo lo que era saber.

P. ¿Duró eso mucho tiempo?

R. Así trascurrió mucho tiempo; hasta que vencidas por Carlomagno, emperador de Occidente, las últimas dinastías septentrionales, brotaron de nuevo en Italia las letras y las artes, que llegaron despues al mas alto grado de esplendor bajo el sabio gobierno de los pontífices.

P. Y al apuntar aquella nueva civilizacion ¿qué sucedió respecto al teatro?

R. Al comenzar aquella nueva civilizacion dió el teatro sus primeros pasos en las catedrales, donde, compuestas y ejecutadas por los mismos sacerdotes, se representaban escenas tomadas de la historia sagrada.

P. ¿Y en España cuándo empezó á existir el teatro?

R. En el siglo XI, segun se deduce de los datos que existen en la materia, pasó de Italia á España esta costumbre, conservando las mismas formas, siendo el mismo su objeto, é idénticos los pormenores. Antes de esa época ni vestigios se encuentran en nuestro pais de poesía dramática. Los árabes, conquistadores de España en el siglo VIII, grandes profesores en las ciencias, solo cultivaron la poesía en el género lírico. Los provenzales que hicieron célebres á Tolosa, Aviñon, Bessieres, Barcelona, y Tortosa con sus colegios de trovadores, no nos han dejado nada que pueda llamarse teatral en sus trovas, villanescas, tensós y demas piezas, producto de la justamente famosa *Gaya ciencia*. Comenzó, pues, á existir el teatro en España en el siglo XI en la forma indicada; pues si queremos ir mas arriba á buscar su orígen, nos encontraremos con el latino.

P. Una vez ya el teatro en España ¿puede V. decirme algo sobre su marcha?

R. Sí, señor; la ignorancia y la corrupcion en que los eclesiásticos vivian, alteraron la in-

dole de las representaciones sagradas, introduciendo en ellas máscaras, figuras monstruosas, coplas indecentes y otros desórdenes con los que profanaban la santidad de los templos.

P. Hay, respecto al orígen del teatro en España, una opinion distinta de la que aquí se ha emitido; ¿la conoce V?

R. Sí, señor. Ya por aquellos tiempos se conocian unas compañías de gente perdida que con saltos, muecas y bailes indecentes, entretenian á un pueblo ignorante y grosero. Hay quien pretende ver en aquellos ejercicios el orígen de las representaciones dramáticas en España; pero á mí me parece ligera y de todo punto inexacta semejante opinion.

P. ¿Y en qué se funda V. para pensar así?

R. En que cuantos datos puedan presentarse, cuantas investigaciones se hagan en la materia, siguiendo la cadena progresiva de los tiempos y de los sucesos, nos conducirán derechamente desde aquellos saltimbanquis á los truchimanes, saltimbanquis y titiriteros de nuestros dias sin que tropecemos, hecha lógica y cuerdamente la investigacion, con los nombres de *Lope de Rueda, Rita Luna ó*

Isidoro Maiquez, nombres que reclama como suyos el arte dramático.

P. Sírvase V. continuar haciendo la relacion de los hechos.

R. El abuso de las representaciones en los templos duró por mucho tiempo, y creciendo de una manera lastimosa bajo el tristemente célebre reinado de Enrique IV, produjo al fin las justas represiones dictadas en el concilio de Aranda, convocado en 1473 por el arzobispo de Toledo D. Alfonso Carrillo.

P. ¿Recuerda V., en aquellos calamitosos tiempos, el nombre de algun escritor dramático digno de mencion?

R. Sí, señor. Entre los poquísimos escritores de aquellos funestos dias merece ser citado el elegante y festivo Rodrigo de Cota, que compuso algunos diálogos representables y llenos de gracia.

P. ¿Y dónde encuentra V. el fin de esa época tan triste, y el principio de otra mas feliz?

R. Con el reinado de los reyes católicos comenzó una era mas feliz para la nacion, que vió prosperar la industria y el comercio, y empezar á florecer las letras y las artes.

P. Y respecto al teatro, ¿qué aconteció en esa época?

R. Entonces fué cuando Juan de la Encina empezó á escribir sus composiciones dramáticas, que, aunque sencillas en estremo, abundaban en gracia, buen lenguaje y fácil versificacion. Estas obras alcanzaron gran éxito en la Corte, pasando despues al pueblo que las vió representar por primera vez por cómicos de oficio.

P. ¿Recuerda V. el nombre de algun otro escritor de esa época que deba V. citar?

R. Sí, señor. Contemporáneo de Juan de la Encina fué el célebre Fernando de Rojas, continuador de la tragi-comedia titulada «*Celestina*,» libro en la opinion de Cervantes, divino, si ocultara mas lo humano. Con estos ensayos en la poesía dramática concluyó el siglo XV.

P. ¿Cómo y cuándo se ha representado la «*Celestina*?

R. Nunca.

P. ¿Y por qué, siendo una obra que tanto elogia Cervantes?

R. Porque sus dimensiones la hacen irrepresentable.

P. Se ha dicho que con los ensayos referidos concluyó el siglo XV, ¿quiere V. decirme cómo empezó el XVI con respecto al teatro?

R. Sí, señor. Entrado el siglo XVI, las guerras de Nápoles facilitaron nuestra comunicacion con los Italianos: y como en otro tiempo tomó Roma de Grecia en gran parte las ciencias, las letras y las artes que en tan alto grado aquella poseía, nosotros las adquirimos de Italia que estaba mucho mas adelantada que nosotros, contribuyendo no poco á aquella revolucion moral el talento creador y la firmeza de carácter del Cardenal Gimenez de Cisneros.

P. ¿Y cuáles fueron los frutos de aquella revolucion moral?

R. Ensanchada la esfera de los estudios, y por consiguiente de los conocimientos, alcanzó al teatro una parte de la benéfica influencia, y se empezaron á conocer en España las grandes obras de la antigüedad en las traducciones que Francisco de Villalobos, Fernan Perez de la Oliva y Juan Boscan hicieron de algunas piezas de Sófocles, de Eurípides, de Plauto, y demas escritores griegos y latinos.

P. ¿Recuerda V., ya por esa época, un suceso muy importante en la historia del teatro?

R. Sí, señor. Bartolomé de Torres Naharro dió un verdadero paso de gigante en las ocho comedias que compuso, y cuyos títulos son los siguientes:

La Serafina.
La Trofea.
La Soldadesca
La Tinelaria.
La Himenea.
La Jacinta.
La Calamita.
La Aquilana.

P. ¿En que consistió ese adelanto?

R. Abandonando la tímida sencillez de Juan de la Encina, dió Naharro á sus fábulas mayor extension, aumentó el número de los personages, excitó el interés con la pintura conveniente de caractéres y afectos, dando todo esto por resultado un artificio que entonces por primera vez se conocia.

P. ¿Hay en ese tiempo algun otro escritor cuyo nombre merezca ser citado?

R. Sí, señor. Digno sucesor de Torres Naharro fué Cristóbal de Castillejo, cuyas gra-

ciosas comedias fueron recibidas con grande aplauso. Con estos magníficos auspicios acabó el primer tercio del siglo XVI.

P. ¿Y por qué nos paramos en el final de ese primer tercio del siglo XVI? ¿Ocurrió algo en él que deba mencionarse?

R. Sí, señor. Conviene advertir que, por aquel tiempo, la mayor parte de las universidades solo dieron importancia al estudio de la Teología, los Cánones y las leyes; desdeñando la amena literatura, que, considerada por los sabios de entonces como cosa pueril y pequeña, cayó desalentada por la falta de estímulo y de premio.

P. ¿Recuerda V. por ese tiempo, en la historia de las letras, algun otro suceso que de algun modo se roce con el teatro?

R. Sí, señor. Los libros de caballerías, ya conocidos anteriormente en Europa, señalaron su entrada en España con la aparicion del *Amadís de Gaula*; y el gusto por esta clase de escritos se generalizó de tal modo, que pronto produjo una verdadera inundacion. La ardiente imaginacion meridional de los españoles era muy á propósito para acoger aquellos hechos de armas prodigiosos, aquellas

maravillas sin cuento: y los acogió en efecto con avidez. De lo maravilloso se pasó á lo absurdo, y la fiebre de aquel contagio llegó hasta el teatro. A propósito de esto dice Cervantes por boca del cura en su conversacion con el Canónigo: «*En materia ha tocado vuestra merced, señor canónigo, que ha despertado en mí un antiguo rencor que tengo con las comedias que ahora se usan, tal que iguala al que tengo con los libros de caballerías; porque habiendo de ser la comedia, segun le parece á Tulio, espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres, é imágen de la verdad, las que ahora se representan son espejos de disparates, ejemplos de necedades, é imágenes de lascivia.*»

P. ¿En dónde dice eso Cervantes?

R. En *El Quijote*, parte primera, capítulo cuarenta y ocho.

P. ¿Continuó el teatro en tan mal estado durante todo el siglo XVI?

R. No, señor. Poco antes de mediar el siglo XVI apareció afortunadamente en la escena española el gran Lope de Rueda, célebre autor y gracioso cómico, que con sus obras abrió un nuevo camino á la poesía

dramática, mereciendo por ellas y por su modo de representarlas el aplauso de sus contemporáneos, el respeto de la posteridad, y el título honroso de PADRE DEL TEATRO ESPAÑOL. A propósito de lo que Lope de Rueda valia, dice Cervantes: «*Yo, como el más viejo que allí estaba, dije que me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda, varon insigne en la representacion y en el entendimiento; y aunque por ser muchacho yo entonces no podia hacer juicio firme de la bondad de sus versos, por algunos que me quedaron en la memoria, vistos agora en la edad madura que tengo, hallo ser verdad lo que he dicho.*»

P. Y ¿dónde dice eso Cervantes?

R. En el prólogo de sus comedias.

P. ¿Qué otros nombres de autores dramáticos recuerda V. de esa época?

R. Juan de Timoneda, amigo de Rueda y editor de sus obras, procuró imitarle en algunas de las piezas que escribió, y que, aunque no desnudas de mérito, distan mucho del modelo. Tambien escribió algunas piezas, sin pasar de mediano autor, el cómico Alonso de la Vega. Otros muchos autores compusieron

para el teatro, formando el catálogo de *comedias, tragedias, tragicomedias, églogas, coloquios, diálogos, pasos, autos, farsas y entremeses* que componian el repertorio de las compañías ambulantes que vagaban por todo el reino.

P. ¿Cómo se hallaba el teatro en aquel tiempo en punto á trajes, decoraciones y aparato escénico?

R. En el mayor atraso.

P. Sírvase V. continuar la relacion de los hechos.

R. Continuaban todavía los abusos de las representaciones sagradas en los templos, y un nuevo concilio, el celebrado en Toledo en los años 1565 y 1566, tomó tambien en consideracion este asunto y prohibió definitivamente tales representaciones.

P. ¿Qué efecto produjo esa prohibicion?

R. Esto dió nuevo impulso á los teatros públicos, y fué creciendo el número de escritores y de cómicos, estimulados por el aplauso y la ganancia. Un cómico y autor de compañía llamado Navarro introdujo en el Teatro el uso de decoraciones, aumentó y enriqueció algo los trajes, inventó máquinas, imitó las

tempestades, y dió á las representaciones alguna animacion de que antes carecian completamente.

P. ¿Hubo entonces alguien mas que hiciese algo por el Teatro?

R. Sí, señor. Tambien hicieron nobles esfuerzos Pedro Simon Abril, Gerónimo Bermudez, Fernan Perez de la Oliva, D. Luis Zapata, Juan Perez de Castro y el Pinciano, traduciendo varias obras de los teatros griego y latino, y las artes poéticas de Aristóteles y de Horacio.

P. ¿Es decir que con tantos esfuerzos reunidos el Teatro se levantó de su postracion?

R. No, señor: todo fué inútil. Los sucesores de Lope de Rueda no supieron imitarle, y la dramática española fué decayendo hasta llegar al último grado de depravacion. Contribuyeron á ello en primer término los sevillanos Juan de Malara y Juan de la Cueva, malogrando ambos dotes brillantes dignas de mejor empleo.

P. Ha llegado el caso de mencionar un nombre muy respetable en su relacion con el teatro: ¿tiene V. algo que decir sobre el particular?

R. Sí, señor. En aquel deplorable estado halló

el teatro Miguel de Cervantes, y dicho sea con todo el respeto debido al Príncipe de los Ingenios españoles, en vez de hacer lo que podia por mejorarlo, se dejó arrastrar por el gusto pervertido del vulgo. Si aquel grande hombre cedió asi al influjo de su época, no debe parecernos estraño que tambien cediesen Cetina, Virués, Guevara, Argensola, Megía y otros de menos valer.

P. ¿Segun eso el teatro se hundió entonces completamente?

R. No, señor. El teatro, sinembargo de sus estravíos, llegó á ser una necesidad del pueblo, y se construyeron edificios á propósito; siendo los primeros de Madrid el de la Cruz y el del Príncipe, construido el primero en 1579 y el segundo en 1582.

P, ¿Recuerda V. el suceso mas notable ocurrido por ese tiempo en esos teatros?

R. Sí, señor. En esos teatros comenzó á hacer oir sus versos Lope de Vega, el Fénix de los ingenios, el mónstruo de la poesía, el prodigioso autor de mil ochocientas comedias y de cuatrocientos autos sacramentales.

P. ¿Reformó Lope el teatro?

R. No, señor. Lope, que á sus brillantes cua-

lidades unia el haber alcanzado el aura popular mas completa y mas duradera, pudo reformar el teatro y no lo hizo: Lope cedió, como sus predecesores, al gusto del vulgo, y le halagó en vez de dirigirle.

P. Segun eso ¿ni Lope de Vega merece el respeto con que se le mira, ni sus obras son dignas de la estimacion en que se las tiene?

R. La responsabilidad de Lope por no haber reformado el teatro, pudiendo, y las faltas que sus obras tengan, no soy yo quien debe juzgarlas; esa es cuestion de la crítica. Yo, ante el magnífico espectáculo de tantas dotes prodigiosas reunidas en un solo hombre, he aprendido á no sentir por Lope sino cariño, admiracion y entusiasmo.

P. ¿Puede V. decirme algo de un período muy notable de nuestra literatura dramática que empieza precisamente en Lope de Vega?

R. Sí, señor. Desde Lope á Calderon, y de este á Moreto y Zamora, se levanta para España un monumento de gloria de que Francia se aprovecha, que Alemania nos envidia, y cuya influencia en fin han sentido todas las literaturas europeas. La primer tragedia que merezca el nombre de buena; la primer co-

media digna de ese título que los franceses tuvieron se las deben á España. Corneille halla su *Rodrigo* en *las Mocedades del Cid* de Guillen de Castro. El famoso *Embustero* no es otra cosa que *La verdad sospechosa* de Alarcon. Y *El convidado de piedra*, *El Desden con el Desden*, *El Amor al uso*, *Entre bobos anda el juego*, *El Astrólogo fingido* y otras mil, fueron explotadas por Corneille, Molière, Scarron y otros.

P. ¿Tiene V. algun juicio formado sobre eso que llamamos *nuestro teatro antiguo*?

R. Me han aconsejado únicamente que lea ese teatro antiguo, que le lea hasta llegar á hacérmele familiar; y cuando otro fruto no saque de esa lectura que el de conocer el habla castellana y familiarizarme con el uso de la diccion poética en toda su abundante brillantez, no habré perdido el tiempo.

P. ¿A qué época hemos llegado?

R. A los últimos años del siglo XVII.

P. ¿Puede V. decirme algo de esos últimos años del siglo XVII, y de los primeros del XVIII respecto al teatro?

R. Sí, señor. Los últimos años del siglo XVII y primeros del XVIII, con los autos de fé de

Cárlos II y la guerra de sucesion de Felipe V, fueron bien poco favorables para las letras y las artes, y el teatro llegó á un estado lastimoso. El ínfimo pueblo era el único que atendia al teatro, y no es estraño que los pocos que escribian lo hiciesen de la manera que el pueblo exigia.

P. ¿Puede V. decirme algo sobre la parte material de los teatros en ese tiempo?

R. Sí, señor. Los teatros eran todavia unos grandes corrales á cielo descubierto con corredores y gradas alrededor. La escena estaba formada de cortinas, y solo en las comedias llamadas *de teatro* se ponian bastidores y telones pintados, y en estos casos era mayor el precio de la entrada. El alumbrado ni se usaba ni era necesario, porque las representaciones eran de dia. El primer teatro cubierto que hubo en Madrid fué el de los caños del Peral, donde se representaron á principios del siglo XVIII algunas óperas y comedias italianas por una compañia de aquel pais, á la que llamaron de los TRUFALDINES. Los teatros de la Cruz y del Príncipe no se cubrieron, el primero hasta 1743 y el segundo hasta 1745.

P. Y en punto á la propiedad en los trajes ¿se habia adelantado algo por ese tiempo?

R. No, señor. La propiedad en los trajes era completamente desconocida, al punto de vestir á Julio César con peluca empolvada, sombrero con plumas, chupa y casaca de terciopelo, espadin, y corbata con encajes.

P. ¿Y cómo no se tomaban datos de los teatros estrangeros para reformar ese estado del nuestro?

R. Los teatros estrangeros, incluso el de Francia, que habian hecho grandes adelantos en otro sentido, estaban tan atrasados como el nuestro respecto á la propiedad en el vestir. En Francia, como en España, salian Edipo ó Heródes con sombreros con plumas, etc., y las matronas romanas con tontillo y polvos, hasta que la célebre Mlle. Clairon introdujo algunas importantes variaciones: la reforma completa la verificó Talma en 1791.

P. Volviendo á la historia literaria de nuestro teatro, ¿quiere V. seguir haciendo la relacion de los hechos?

R. Sí, señor. Gerardo Lobo y Cañizares, fáciles y graciosos versificadores ambos en el género festivo, pero sin ninguna otra cuali-

dad de poetas dramáticos; D. Francisco Scoti de Agoiz: el sastre Juan Salvo y Vela, autor del *Mágico de Salerno* y de varias comedias de Santos, y otros de menores fuerzas aún, eran los que por entonces abastecian el teatro con sus producciones, contándose entre ellas algunas imitaciones poco felices que del francés y del italiano hizo Cañizares, ademas de las muchas originales que compuso.

P. ¿A qué época hemos llegado?

R. Al reinado de D. Fernando VI.

P. ¿Tiene V. algo importante que referir de esa época?

R. Sí, señor. D. Fernando VI, que dió principio á su reinado firmando la paz, y su esposa doña María Bárbara de Portugal, amante como el Rey de las artes, y además eminente Profesora en música, deseaban protegerlas y levantarlas; y la llegada á los puertos españoles de las flotas que la guerra habia detenido èn los de América, dió á los Reyes los medios de realizar este y otros nobles propósitos en bien de la Monarquía.

P. ¿Qué parte alcanzó al teatro de ese buen deseo de los reyes?

R. Existía á la sazon entre los cantantes de la

Real Cámara un italiano llamado Cárlos Broschi, conocido por *Farinello*, artista eminente y sin rival en su época. A Farinello, pues, encomendaron los Reyes la direccion del teatro del Buen Retiro, y la de todas las demas fiestas de la Corte; de aquellas fiestas cuya descripcion pasaria por fabulosa, si no existiesen datos que acreditan la magnificencia verdaderamente régia que en ellas se empleaba.

P. ¿Y cómo desempeñó Farinello el encargo de los Reyes?

R. Farinello era italiano y músico, y en el Buen Retiro solo se hicieron óperas, siendo asimismo italianos, con dos ó tres escepciones únicamente, los actores que las cantaban, los instrumentistas, los pintores, los maquinistas y hasta los trabajadores subalternos.

P. ¿Pero influyó de algun modo en los teatros públicos aquella pompa del teatro de la Corte?

R. No, señor: todo aquel aparato ningun influjo podia ejercer sobre los teatros españoles, y ninguno ejerció en efecto.

P. ¿Es decir que nada se hizo por ellos?

R. Se dió al Corregidor de Madrid el título de *Juez protector de teatros*; pero el remedio

era insuficiente, y el teatro nacional siguió degradándose bajo la direccion de poetas ineptos y de ignorantes cómicos.

P. ¿Conoce V. alguna otra causa que contribuyese en gran parte á esa degradacion?

R. Sí, señor. Estaba el teatro ademas sojuzgado por las feroces pandillas de *Chorizos* y *Polacos*, capitaneadas por el fraile trinitario el *P. Polaco*, por el franciscano *P. Marco Ocaña*, por el herrero *Tusa* y otras gentes de este jaez, que convertian el teatro en repugnante campo de batalla, donde con aplausos desatinados ó con silbidos espantosos, dichos groseros y hediondos apóstrofes defendia ó atacaba cada parcialidad las obras de sus amigos ó contrarios.

P. ¿Tiene V. la bondad de esplicarme el origen de esas calificaciones de *Chorizos* y *Polacos* que acaba V. de citar?

R. Sí, señor. Los *Polacos*, que eran los partidarios del teatro de la Cruz, se llamaron así del nombre del *P. Polaco*, su gefe. A la compañia del teatro del Príncipe se la llamó *de los Chorizos* (tomando tambien despues este nombre sus apasionados) porque el actor Francisco Rubert, conocido por *Francho*,

que debia comer unos chorizos en cierto entremés, se encontró sin ellos una tarde por olvido del guarda-ropa, y le ocurrieron tales cosas contra él, hizo tantas y tan graciosas esclamaciones, escitó á tal punto la risa de los espectadores, que desde entonces ya solo se llamó á su compañia la *de los Chorizos*. Los concurrentes diarios al teatro de los Caños del Peral tomaron el nombre de *Panduros*.

P. ¿Y la triste situacion del teatro continuaba por consiguiente?

R. Sí, señor. Entre aquel desórden seguian representándose las pobres producciones de pobrísimos ingenios, entre los que se cuenta un D. José de Lobera, que titulaba así una de sus comedias: «LA MUJER MAS PENITENTE Y ESPANTO DE CARIDAD; LA VENERABLE HERMANA MARIANA DE JESÚS, HIJA DE LA VENERABLE ORDEN TERCERA DE PENITENCIA DE NUESTRO PADRE SAN FRANCISCO DE LA CIUDAD DE TOLEDO.»

P. ¿Y dónde encuentra V. la causa de aquel estado tan lastimoso del teatro?

R. Aquel estado del teatro era simplemente la inmediata consecuencia del en que se hallaban los demas ramos del saber. En las es-

cuelas estaba casi reducida la enseñanza á argucias, sutilezas y poco de verdadera ciencia. Formaban la elocuencia sagrada, por mas que lo deplorasen varones doctos y piadosos, truhanerias, cuentos estúpidos, bufonerias groseras, y citas inoportunas, rebajando y envileciendo con tales deformidades la santa mision del púlpito. Aquel lamentable estado de la predicacion inspiró al respetable *P. Isla* su *Fray Gerundio de Campazas*, que fué á los malos predicadores lo que el *Quijote* á los *libros de caballerias* (1).

P. ¿Pero todos los ramos del saber habian lle-

---

(1) Para dar una idea del estremo á que el mal habia llegado, citaremos algunos trozos de la referida obra. Fray Blas, personificacion de los malos predicadores, es preguntado por el Padre Ex-provincial, sábio y juicioso sacerdote: «*¿Cuál es el fin que se debe proponer en todos sus sermones un orador cristiano?* y responde Fray Blas con el mayor desenfado: «*Padre nuestro, el fin que debe tener todo orador cristiano y no cristiano es agradar al auditorio, dar gusto á todos y caerles en gracia; á los doctos, por la abundancia de la doctrina; á los discretos, por las agudezas, por los chistes y por los equívocos; á los cultos, por el estilo pomposo, elevado, altisonante y de rumbo; á los vulgares, por la popularidad, por los refranes y por los cuentecillos encajados con oportunidad y dichos con gracia; y en fin, á todos por la presencia, por el despejo, por la voz y por las acciones, etc.*»

Dando este Fray Blas lecciones á Fray Gerundio, le dice: «*No seas simple; para nada son menester los Santos Padres*

gado á ese estremo de degradacion, inclusa la administracion de justicia?

R. Sí, señor. No alcanzó al foro mejor fortuna: en él se jugaban muchas veces los intereses, la vida, y el honor de los hombres entre chistes, retruécanos, cuentecillos y cavilosidades sutiles. En las representaciones sagradas que en aquel tiempo daban los teatros se llegó hasta la profanacion mas absurda. Por entonces vino de Nápoles el Rey don Cárlos III, que justamente escandalizado de aquellos desmanes, dió fin á ellos prohibiendo poner en escena asuntos sagrados.

---

ni los espositores. Cuando quieras apoyar algun concepto ó pensamientillo tuyo con autoridad de algun Santo Padre, dí que así lo dijo el águila de los doctores, así el panal de Milan, así el oráculo de Seleucia, y pon en boca de S. Agustin, de S. Ambrosio ó de S. Basilio lo que te pareciere: lo primero, porque ninguno ha de ir á cotejar la cita; y lo segundo, porque aunque á los santos padres no les hubiese pasado por el pensamiento decir lo que tú dices, pudo pasarles. Por lo que toca á los espositores, no hagas caso de ellos, y espon tú la escritura como te diere la gana, ó como te viniere á cuento; porque tanta autoridad tienes tú como ellos para interpretarla.»

Con estas, y otras lecciones de Fray Blas, llega á predicar Fray Gerundio, y dice en su sermon entre otras cosas lo siguiente: «*Es muy celebrado en las sagradas letras el Cordero Pascual: Agnus Paschalis. Sabe el discreto que de los corderos se hacen los carneros. Luego nuestro insigne mayordomo*

P. ¿Y una vez ya en España el Rey D. Cárlos III, qué ocurrió respecto al teatro?

R. El Ministro de Estado, Marqués de Grimaldi, abrió algunos años despues los teatros de los Sitios, donde se representaron tragedias y comedias traducidas, poniéndose gran esmero en la propiedad de los trajes y del aparato escénico de aquellas representaciones.

P. ¿Se hizo algo tambien por los teatros de Madrid?

R. El Conde de Aranda, presidente de Castilla, hizo al propio tiempo notables reformas en los teatros de Madrid. Mandó pintar decora-

---

Pascual Carnero, seria cuando niño Cordero Pascual.»

Contra tales y mayores absurdos decia un predicador de la época: «*¿Será bien parecido que en un sermon tan sério como el de la Pasion de la Virgen, me deje yo llevar de la pasion de la vanidad, acomodándome con una vergonzosísima costumbre, que ha introducido la total ignorancia de lo que es elocuencia verdadera? ¿Será bien que por no parecer menos que otros, haga traicion á mi sagrado ministerio, pierda el respeto á ese gran Dios Sacramentado, en cuya presencia estoy, profane la cátedra del Espíritu Santo, y prácticamente me burle de un auditorio tan numeroso, tan grave, tan piadoso, tan docto, tan acreedor á todo mi respeto y á toda mi veneracion? ¿Y no haria yo todo esto si practicase lo que altamente abomino, lo que abominan todas las demas naciones del mundo, y lo que no cesan de llorar con lágrimas de sangre cuantos hombres de verdadero juicio y de verdadera crítica hay en la nuestra?*

ciones, mejoró la orquesta, y reprimió sobre todo las turbulencias de los apasionados de una y otra compañia con la policia interior y esterior que estableció.

P. ¿Se hizo algo respecto de los escritores?

R. Sí, señor. Estimulados por el Conde, hicieron algunos ensayos muy recomendables en la tragedia, Moratin padre, Cadahalso, Garcia de la Huerta, Lopez de Ayala, Jovellanos, y otros escritores distinguidos.

P. ¿Y en la comedia se hizo algun adelanto?

R. Algun paso se dió tambien en la comedia; pero puede decirse que en ese género solo nos queda de aquel tiempo digno de atencion los sainetes de D. Ramon de la Cruz, que nos dejó en ellos su preciosa galería de cuadros de costumbres populares.

P. ¿Continuaron prestando su atencion al teatro el Marqués de Grimaldi y el Conde de Aranda?

R. Cesaron, el Marqués en su Ministerio, y el Conde en su presidencia, y los teatros de los Sitios se cerraron. Los de Madrid siguieron representando las traducciones que de aquellos habian adquirido, mezcladas con las obras de los poetas de los siglos XVI y XVII, con las nuevas traducciones, y con el diluvio de

nuevos desatinos que cada dia aparecian, resultando de aquí la anarquía mas espantosa, en la que el género clásico llevaba la peor parte.

P. ¿No habia nadie que se opusiera á tamaño desórden?

R. Los preceptistas, con su rigoroso formulario en la mano, clamaban contra aquel desbordamiento, y en nombre de Aristóteles y de Boileau anatematizaban todo lo que traspasaba en un ápice los límites de su credo literario, llevando este empeño hasta la exageracion. La lucha les hacia ser intolerantes, y la intolerancia no les permitia ver que la reforma que apetecian no es de las que se improvisan; que reforma de tan grandes proporciones y consecuencias, ó la impone el genio, ó solo se obra lentamente, y en ambos casos mas bien con ejemplos que con preceptos, y ayudada siempre de otra porcion de circunstancias. Su venerada Francia les ofrecia una prueba bien patente de esta verdad, si en ella hubieran reparado. La aclimatacion en Francia del teatro griego y del romano no fué obra solamente de Corneille y de Racine, y del buen gusto adquirido en los bue-

nos estudios. Las semillas republicanas, que germinaban ya bajo aquella sociedad inflamable, despertaron el gusto por todo lo que era de Grecia y de Roma, al punto de no haber francés que no se preciara de conocer mejor la historia de Bruto que la de Enrique IV. Este gusto, que se anunció radiante de luz en *Fedra, Los Horacios, Cinna, Atalía, Poliuto,* y otras antorchas brillantes, fué infiltrándose hasta las capas mas hondas del pueblo, y pasando á ser entusiasmo llegó á convertirse en delirio.

P. ¿Cuál era, pues, la situacion de España en esos momentos respecto al teatro?

R. España, donde los buenos estudios estaban en un abandono lamentable; sin un Molière, un Racine ó un Corneille que abriesen el camino; careciendo completamente de todo estímulo político ó social, continuaba en aquel marasmo improductivo que tanto se parece á la muerte.

P. Pero ¿es posible que aquí no hubiese nadie absolutamente que supiese ni valiese nada?

R. Hombres eminentes existian, es cierto; honrosas escepciones de la ignorancia casi general; pero no era ninguno de ellos el que el

teatro necesitaba. *El Delincuente honrado* de Jovellanos; *Hacer que hacemos* y *El Señorito mimado* de Iriarte, y *Las bodas de Camacho* de Melendez Valdés, son obras estimables por mas de un concepto, pero no ciertamente las destinadas á marcar el punto de partida.

P. ¿Qué era preciso para eso?

R. Para eso era preciso un hombre especial que reuniese dotes y circunstancias especiales; y para bien del Teatro español apareció D. Leandro Fernandez de Moratin, el Terencio moderno, el Molière español, que en *El viejo y la niña*, en *La comedia nueva*, *El Sí de las niñas*, *La Mogigata*, etc., dió juntos el precepto y el ejemplo, y plantó con mano fuerte y poderosa la piedra marcadora que separaba completamente dos épocas distintas, y que por un lado decia á la gárrula multitud de escritores adocenados «HASTA AQUÍ,» mientras que por su frente, mostrando abierto el gran camino, decia á los buenos ingenios «DESDE AQUÍ.»

P. ¿Y cómo recibió el público aquella innovacion?

R. Aquel público, aunque viciado por los desatinos que diariamente se le daban, sintió el

influjo del talento superior, y abrió los ojos á la luz, y la admiró, y aclamó con entusiasmo á la antorcha que se la enviaba.

P. ¿Y la reforma vino inmediatamente?

R. No, señor: no se obró la reforma inmediata y completamente: la guerra de la Independencia y los trastornos políticos posteriores retrasaron el complemento de la gran obra empezada, y desde Moratin á Martinez de la Rosa y Breton de los Herreros muy pocas señales de vida dió nuestra poesía dramática; pero la semilla estaba en la tierra; esa semilla debia dar fruto, y le dió en efecto produciendo nuestro teatro moderno, el cual podemos presentar en concurso con los estranjeros sin temor de avergonzarnos.

DE LAS DOTES, INSTRUCCION Y DEMAS CIRCUNSTANCIAS DEL ACTOR.

P. ¿Es posible enseñar á ser actor á cualquiera?

R. No, señor.

P. ¿Por qué?

R. Porque el actor, como el poeta, es preciso que nazca.

P. ¿Qué quiere decir eso?

R. Que debe el actor para serlo poseer dotes naturales de tal especialidad, que solo Dios puede concederlas.

P. ¿Y le basta al actor la sola posesion de esas dotes.

R. No, señor. Esas dotes necesitan guia; necesitan el auxilio de otras adquiridas de la mayor importancia, y guiar las primeras y aconsejar sobre las segundas es el objeto de una escuela de declamacion.

P. ¿Puede V. esplanar algo esa idea?

R. Sí, señor. En todas las bellas artes hay una parte material, á cuya línea es posible llegar con trabajo, perseverancia y buena direccion. En pintura, por ejemplo, podrá llegarse quizá á dibujar una cabeza, acaso una figura entera; pero al que no haya nacido pintor, ningun maestro le enseñará á trasladar al lienzo el ambiente del cuadro de las lanzas, el gracioso conjunto de las Meninas, ó la espresion celestial de las vírgenes de Murillo. Pues bien, en el teatro, ni aun á esa primera línea es posible llegar sin las dotes naturales con que nace el actor.

P. ¿Cuáles son esas dotes?

R. Son esas dotes, en primer lugar una sensibilidad esquisita: y no entiendo únicamente por sensibilidad la predisposicion á conmoverse y á llorar al aspecto ó al relato de un suceso tierno ó melancólico: es esa facilidad de impresionarse que tienen el corazon y la mente del artista con todo lo que oyen ó miran: es esa percepcion delicada que así ve y se apodera de los grandes rasgos de la pasion, del sentimiento ó del instinto, como de sus detalles mas pequeños y de sus mas vagos perfiles: es, en fin, ese don privilegiado, que, por analogía unas veces y por intuicion otras, le hace comprender al hombre moral en toda su estension, desde la grandeza que le eleva y le acerca al Dios que le crió, hasta la miseria que le atrae al polvo de que ha salido. Y todavia no es bastante esa percepcion si no la completa la facultad de emitírsela personificada al espectador con el gesto, la accion y la voz convenientes.

P. ¿Cuál es otra de las dotes naturales del actor?

R. Es asimismo cualidad del actor un instinto particular de observacion, inmeditado muchas veces, pero que siempre le sirve en tiempo oportuno.

P. Sírvase V. esplanar esa idea.

R. Ve el actor en la calle, en sociedad, en un viaje, un rasgo de carácter, un arranque de pasion, un gesto significativo, y sigue adelante y no vuelve á pensar en ellos; pero aquel rasgo, aquel arranque, aquel gesto no están perdidos: el alma los guarda y los elabora; llega un momento oportuno de aplicarlos y se los presenta á la memoria con exactitud completa, y hasta modificados si en la aplicacion necesitan modificarse.

P. ¿Qué otra dote debe reunir el actor?

R. Hija de esas dotes, y complemento de ellas, viene despues la inspiracion, que Dios envia alguna vez al hombre para recordarle que es imágen y semejanza suya; ese móvil poderoso que se siente sin poderlo esplicar, y con el cual se dominan las almas y se producen las grandes creaciones del arte.

P. ¿Y todos los actores reunen todas esas circunstancias?

R. No, señor. Reunidas esas dotes, y auxiliadas por una educacion esmerada, por el buen gusto adquirido en una instruccion conveniente, forman al grande actor, al actor de primer órden; pero hay quien las posee con

cierta limitacion; quien solo ve de las cosas el lado cómico; quien todo lo encuentra ridículo; quien da, aun á los sucesos mas triviales, un tinte marcado de tirante gravedad; quien solo ve y comprende determinados caractéres y situaciones, y esa limitacion en la facultad de percibir es la que produce lo que en el arte se llaman *especialidades*; seccion importantísima y base indispensable en la buena organizacion de un teatro.

P. ¿Es decir que la instruccion de cada actor habrá de ser proporcionada al grado de facultades que posea?

R. No, señor. Así el actor de primer órden que ha de recorrer entera la escala del arte, como la especialidad que solo ha de moverse y girar dentro de la órbita, mas ó menos ancha, que sus facultades le trazan, ambos necesitan la misma instruccion, que despues cada cual aplicará convenientemente y en proporcion de sus fuerzas.

P. ¿Cuál es, en la parte material y mecánica, la primera obligacion del actor?

R. Hablar correcta y limpiamente su idioma.

P. ¿Con qué medios conseguirá esa correccion y esa limpieza indispensables?

R. La correccion con el conocimiento de la gramática: la limpieza con la buena pronunciacion, con el estudio de los alientos, y con el de su propia voz, atendidas su cantidad y su calidad.

P. ¿Qué constituye la buena pronunciacion?

R. La perfecta emision de las palabras, haciendo perceptibles al oido todas sus sílabas; cuidando sin embargo, de no caer en la afectacion.

P. ¿Hay casos en que esa emision deba cuidarse mas particularmente?

R. Sí, señor; en todos aquellos en que en medio de una palabra hay juntas dos vocales iguales, como en *Bahamonde*, *rehenchido*, *cooperar*, *etc.*; ó cuando se juntan dos palabras en que la primera termina con la misma vocal ó consonante con que empieza la segunda, como sucede en *alma amante*, *hombre hermoso*, *corazon noble*, *amistad divina*, *etc.* Tambien deben cuidarse muy particularmente todas las terminaciones en general. La falta de claridad y precision en cualquiera de estos casos hace la pronunciacion dudosa y torpe.

P. ¿Tiene V. alguna escepcion que hacer de la regla general que acaba de darme?

R. Sí, señor; en poesía, cuando se juntan dos palabras, terminando una con vocal y empezando la siguiente con vocal tambien, suele cometerse la licencia llamada *sinalefa*, que consiste en formar de las dos sílabas una sola; pero aun en este caso, debe pronunciarse de modo que, sin llegar á formar dos sílabas, queden las dos vocales un tanto perceptibles. La viva voz es la única que puede esplicar esto con completa claridad.

P. ¿Tiene V. mas que advertir respecto á la buena pronunciacion?

R. Sí, señor: siendo nuestro idioma el castellano, se desterrarán completamente de la pronunciacion todo modismo ó acentuacion provinciales; á menos que el personage que se represente pertenezca á determinada provincia, y el autor de la obra quiera darlo así á conocer. En este caso deberá el actor aprender á entonar y pronunciar las palabras que necesite del dialecto de que se trate: lo mismo debe hacer cuando tenga que decir palabras de otros idiomas.

P. ¿Qué medio puede aconsejarse para hacer el estudio de aplicacion de las reglas anteriores?

R. La lectura de prosa y verso hecha en voz alta, y con el cuidado de escucharse para ir aplicando todas y cada una de esas reglas.

DE LOS ALIENTOS.

P. ¿Qué reglas pueden darse para la toma y empleo de los alientos?

R. Muy pocas generales; porque ese mecanismo varía segun las condiciones particulares de cada individuo; sin embargo, todos, segun sus medios, deben hacer un especialísimo estudio para tomar los alientos de una manera imperceptible al oido del espectador. No hay nada mas fatigoso é insoportable para el que oye que ese gipido angustioso y monótono que resulta de tomar los alientos ruidosamente.

P. ¿Puede V. hacer algunas advertencias al efecto?

R. Sí, señor: puede darse como regla general la de que nunca deben apurarse demasiado los alientos; porque cuando esto sucede, la respiracion que se prolonga obliga á hacer la aspiracion siguiente con precipitacion y violencia; resultando de aquí que las últimas palabras de la respiracion suenan débiles y

las primeras que siguen á la aspiracion atropelladas, produciendo fatiga para el que habla y confusion para el que oye.

P. ¿En qué casos pueden tomarse los alientos?

R. En primer lugar, en todos aquellos en que los signos ortográficos, desde la coma al punto final, reclaman una parada mas ó menos larga. Pueden tomarse tambien muchas veces antes ó despues de una reticencia, ó cuando se va á destacar mucho una palabra, apoyando en ella para llamar particularmente la atencion sobre su significado; y en otros varios casos en que la práctica demuestra que no se trunca ni altera en lo mas mínimo el sentido de la frase por la leve parada que reclama la toma del aliento.

P. ¿Deberán aprovecharse siempre todas las ocasiones de tomar aliento?

R. Eso depende de las facultades de cada cual. Tal hay que dirá un periodo con un solo aliento sin fatigarse, mientras que el mismo periodo costará á otro dos y aun tres: á uno y á otro se les debe recordar la regla anteriormente dicha de no apurar los alientos demasiado, y que cada cual la aplique con arreglo á sus fuerzas.

DE LA VOZ.—DE LA ACCION.—DEL CONTINENTE.

P. ¿Qué puede aconsejarse respecto á la voż?

R. Que cada cual estudie la calidad y la cantidad de la suya. La calidad para desterrar todo sonido áspero, chillon, nasal ó gutural que en su voz pueda haber: para darle blandura y modulacion, si es áspera é ingrata. La cantidad para tener conocimiento exacto de su estension, y no ir nunca, ni en los puntos altos ni en los bajos, mas allá de aquellos en que la voz conserva toda su espresion.

P. ¿Qué reglas se darán respecto á la accion y al continente?

R. Una sola: la de no hacer nunca, en ninguna ocasion, ni por ningun motivo, una sola accion, un solo movimiento, un gesto siquiera que el público no pueda ni deba ver, digna y decentemente hablando. Fuera de la parte material indicada sobre la voz, la accion y el continente, y respecto á la aplicacion de estos tres medios en el sentido filosófico, hablaremos en otro sitio.

P. ¿Qué debe formar la instruccion del actor?

R. Debe formar su instruccion en primer lugar el estudio de la historia; pero no limitándose al simple conocimiento de los sucesos, sino que, profundizando en ellos, debe ir hasta encontrar la razon filosófica que los produjo, buscándola en las pasiones, en las creencias, en las costumbres, en el atraso ó en la civilizacion de los hombres que en los sucesos intervinieron. El actor no debe desatender ni aun las tradiciones populares por absurdas que en abstracto parezcan: el instinto observador del cómico encontrará muchas veces en esas tradiciones rasgos de carácter, pruebas de supersticion ó de descreimiento, detalles en fin del estado moral de un pueblo, utilísimos para su objeto y que no le dará tal vez la severa relacion de los hechos.

P. ¿Qué mas debe saber el actor?

R. El conocimiento de la amena literatura debe llegar á serle tan familiar como el de la gramática.

P. ¿Además de esos estudios, hechos con la profundidad necesaria, será conveniente al actor adquirir nociones ó datos de otras materias?

R. Sí, señor. Tambien tendrá el actor de conciencia que hacer mas de una vez pequeñas escursiones en el campo de las ciencias: en el de la medicina por ejemplo. Le ocurrirá muy á menudo tener que representar personages que, por la índole de la obra de que formen parte, deban espirar en la escena. Morirán unos á impulso del yerro, otros al del veneno, espirarán otros de dolor, ó recibiendo la muerte por otras mil causas distintas. Cada una de esas causas obra de diferente manera en el organismo del hombre, y produce efectos esteriores esencialmente distintos, que solo podrá encontrar el actor en los consejos de un médico ilustrado y en la lectura de ciertos tratados especiales. Lo mismo le acontecerá con la locura en todas sus fases, y con otras enfermedades sobre las que están fundadas muchas obras dramáticas.

P. Y en esos casos ¿le servirá siempre al actor la verdad tal cual la ciencia se la dé?

R. La ciencia le dará muchas veces la verdad con detalles repugnantes; mas para eso están el instinto, el tacto y el buen gusto del actor: para saber atenuar esos detalles, ó para cubrirlos con un velo de poesía que, sin quitar-

les nada de su verdad esencial, los convierta, no solo en aceptables en la escena, sino hasta en interesantes.

P. ¿Qué base deben tener todos los estudios del actor?

R. Deben todos sus estudios tener por base aquella educacion esmerada que desde la infancia hace ir tomando la elegancia en las maneras, la verdadera finura, el natural buen topo que se adquieren en el frecuente trato de la buena sociedad, y cuyos pormenores muy difícil y raramente logra improvisar el que desde niño no ha ido haciéndolos costumbre.

P. Indicadas, aunque ligeramente, las dotes naturales y adquiridas que el actor debe reunir, ¿en qué caso estamos ya?

R. En el de verle practicando, es decir, estudiando y representando despues un papel.

P. ¿Cuál debe ser el primer cuidado del actor al recibir un papel?

R. Su primer cuidado debe ser conocer con detencion la obra á que el papel pertenezca. Solo así podrá saber con certeza qué género de personage es el que se le confía, qué clase de relaciones tiene con los demás de la obra:

qué modificaciones, ya en la esencia ó ya en la forma, reclaman del personage las situaciones en que va á encontrarse; y solo sobre este conocimiento podrá hacerse un estudio seguro y de conciencia, ya recurriendo á la historia si se trata de un personage histórico, ya buscándole en la naturaleza si fuese de invencion.

P. Una vez adquirido ese conocimiento ¿á qué deberá atender el actor?

R. El carácter, resultado inmediato de la combinacion que forman la constitucion física y la índole moral, es el primer distintivo del hombre. Las virtudes, las pasiones, los sentimientos y hasta los vicios, se modifican ó se exaltan, se sienten, se expresan y se practican segun el carácter particular de cada individuo. El carácter, pues, es la primera investigacion que en el estudio de su papel debe hacer el actor.

P. ¿Y aun despues de conocido el carácter, debe el actor tener algo muy en cuenta?

R. Sí, señor. Debe tener muy en cuenta que ese mismo carácter sufre á su vez varias modificaciones hijas de la edad, de la educacion, de la posicion social, del clima, de la época

á que el drama se refiera, y hasta de la situacion del momento en que el personage puede encontrarse. De este modo se comprende la diferencia de formas que conviene dar á una misma pasion, á un mismo sentimiento en distintos sugetos: solo así se acierta á recorrer la distancia que existe entre los celos de Otelo, por ejemplo, y los de D. Roque de Urrutia.

P. ¿Y adquiridos todos esos datos, cómo sigue el actor haciendo su estudio?

R. Adquiridos esos datos, y hecho sobre ellos el primer estudio de su papel, va el actor á los ensayos y allí empieza un nuevo y muy importante estudio; el de las impresiones que debe esperimentar y espresar por las réplicas de los demás personages, por lo que ve, por lo que oye, por cuanto con su personage tiene mas ó menos directa relacion en la marcha progresiva del drama. Es el dificilísimo estudio de lo que el actor debe hacer mientras calla: es el estudio, en fin, de esos detalles, de esos mil perfiles delicados, tan importantes como los grandes rasgos, y que muchas veces contribuyen mas que aquellos á completar y, por decirlo así, redondear un carácter.

P. ¿Y despues de adquiridos por el actor todos esos datos preliminares, le queda algo que esperar?

R. Sí, señor. Hechos en conciencia esos estudios preliminares por un actor de verdadero talento y corazon artísticos, llegará el momento de la representacion y se hallará agradablemente sorprendido por nuevos recursos con que no contaba; los que le dará la inspiracion del momento; recursos siempre felices, siempre oportunos, siempre de efecto, y que basta á hacerlos brotar un gesto, una entonacion feliz de otro actor, cualquier incidente imprevisto, y sobre todo esa corriente magnética que se establece entre el público y el actor, la cual llega á producir una sensacion que no tiene esplicacion ni nombre, pero á cuyo impulso poderoso no hay altura á que el artista no sea capaz de llegar.

P. ¿Pero esas sensaciones, siendo, como son, tan pasageras, no darán fruto ninguno, y serán completamente perdidas con relacion al estudio?

R. No, señor. Esas inspiraciones del momento, esos arranques imprevistos, y el efecto por ellos producido, no son una llama pasagera

y sin resultado: son siempre una nueva ocasion de estudio para el actor. Concluida la representacion, vuelto el espíritu á la calma ordinaria, al pensar en ellos, la meditacion le dará el porqué de aquellos efectos con que no contaba; y si algunas veces encuentra la esplicacion natural y sencilla, muchas otras hallará un nuevo horizonte abierto á sus investigaciones artísticas.

P. ¿Y qué deduce V. de lo que lleva dicho?

R. Que, dada la base indispensable de las dotes naturales y adquiridas antes indicadas, es el primer libro del actor LA NATURALEZA: y que todas las reglas del arte pueden formularse con esta sola palabra «LA VERDAD.»

P. Hay quien pretende que el actor no ha de sentir lo que espresa, sino que debe fingir que lo siente. ¿Qué opina V. en esto?

R. Que solo puede tener semejante opinion, ó el que nunca ha sido actor, ó aquel á quien le falten condiciones esenciales para serlo. Si el sentimiento y la pasion han de fingirse ¿para qué necesita tener el actor la esquisita sensibilidad y el gran corazon que de él se reclaman, cuando para fingir bien puede bastarle la facilidad de copiar los signos esteriores con

que el sentimiento y la pasion suelen demostrarse? Tratándose de fingir claro es que la cabeza sola es la que obra, sin que el corazon tome ni pueda tomar parte alguna en ese trabajo: y en tal caso es un contrasentido hablar de la inspiracion del actor.

P. Los que tal opinion siguen, dan, sin embargo, razones en su apoyo. ¿Las conoce V.?

R. Sí, señor. Dicen los que sientan esa opinion, que sobre no ser muchas veces la verdad presentable á los ojos del público, si el actor se impresionase de veras, en los momentos de dolor, por ejemplo, el llanto le anudaria la garganta y no le dejaria hablar, pudiendo los esfuerzos que hiciera para conseguirlo llegar á ser hasta ridículos. Dicen que la cólera, que enronquece, y aun algunas veces extingue la voz, si el actor la sintiese verdaderamente le impediria asimismo que hablase, y añaden otros razones de la misma índole. El primer caso no puede ocurrir jamás: ningun escritor, á no estar loco, pondrá nunca en sus obras esa clase de verdad que, por obscena, por asquerosa ó por grosera, rechazan el teatro y la sociedad, y por consiguiente el actor no se verá nunca en el caso de te-

nerla que representar. En cuanto á lo de anudarse la garganta con el llanto, ó enronquecerse la voz con la cólera, etc., todo es cierto; y sin embargo, con la garganta anudada por el llanto y los sollozos, con la voz enronquecida, con el pecho oprimido por tal ó cual sentimiento, el actor habla, y habla convenientemente, y ni un solo caso se ha visto en que el actor que siente de veras se haya encontrado en ridículo, sino dominando y haciendo siempre gran efecto en el espectador (1).

P. ¿Cómo y por qué sucede eso así?

R. Eso se siente, pero no se esplica: todas las bellas artes tienen sus misterios y ese es uno de los del arte dramático; misterios que el verdadero artista comprende completamente, y que todas las sutilezas fisiológicas no conseguirian nunca formular.

P. Pero insisten los partidarios de la opinion que V. combate diciendo, que en la represen-

(1) En cuanto á mí puedo decir que, por instinto primero, y despues por conviccion, he procurado aplicar siempre al arte el precepto poético de Horacio: «*Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi*», y en veinte años de esperiencia ni una sola vez he tenido que arrepentirme de ello. (*N. del A.*)

tacion teatral todo debe ser ficcion, porque en ella todo es fingido; porque las muertes no son muertes, ni las faltas faltas, ni los crímenes crímenes. ¿Qué tiene V. que decir á eso?

R. Que á mí me parece eso una vulgaridad pueril. Que le falten al poeta ó al actor el talento y el corazon necesarios; que dejen abierto el menor resquicio por donde el espectador se aperciba de que lo que ve no es cierto, y el interés y la ilusion se hundirán en aquel momento mismo. La pretendida ficcion, con sus fórmulas y sus reglas, podria bastar para un público de niños; pero á aquellas mujeres que han sido ya hijas, amantes, esposas ó madres, á aquellos hombres que ya han amado y que han aborrecido, y que han ambicionado, es preciso darles lo mismo, absolutamente lo mismo que han sentido, ó no nos creerán.

P. ¿Es decir que V. cree estar en lo cierto siguiendo la opinion que defiende?

R. Sí, señor. Y solo así se comprende la grande, la noble mision del teatro; porque si solo á fingir se redujese, ¿qué le quedaria al arte? La ficcion solo puede ser de los signos

esteriores; y si ese fuera el objeto exclusivo de los actores, ¿á qué quedarian reducidos? A simples autómatas, cuyos movimientos mecánicos no revelarian jamás la existencia del alma, ó cuando mas á una caterva de adiestrados monos, que en vez de creaciones nunca alcanzarian á dar mas que miserables copias pálidas y sin vida. La prueba es evidente: tómese uno de esos tratados fisiológicos de las pasiones; en ellos se dice que la cólera, por ejemplo, se expresa enarcando y subiendo las cejas, abriendo mucho los ojos, estirando los labios hasta dejar descubiertos los dientes, ensanchando las narices, adelantando rudamente la cabeza, etc., etc.: haga cualquiera ese ensayo delante de un espejo, y de seguro soltará la carcajada al ver la ridícula figura que presenta.

P. ¿Es decir que no tiene V. reglas precisas y fijas que dar en la materia?

R. No, señor. Y si hubiera la pretension de dar algunas, serian, cuando menos, inútiles. El verdadero artista las hallará en su instinto, en su corazon y en su talento. El que no reuna las dotes antes indicadas, el que no sienta dentro de sí esa espontaneidad intuitiva

que llega hasta adivinar lo desconocido, ese no es artista, y todas las reglas del mundo no le harán ver lo que no ve. Ese no llegará á concebir jamás, bajo el punto de vista artístico á lo menos, que hay casos en que una sonrisa puede ella sola encerrar mas dolor que el que arrastra consigo un torrente de lágrimas: que en otro caso puede una sonrisa asimismo espresar mas ira que todos los arrebatos imaginables. ¿Dónde están, cuáles son las reglas que puedan enseñar á esa organizacion anti-artística à dar el grito desgarrador de la madre que ve morir repentinamente á su hijo, ó el de aquella que halla al suyo cuando le lloraba perdido, ó el rugido aterrador del hombre pundonoroso que ve de pronto las pruebas de que su amor y su honra han sido heridos de muerte? ¿Dónde están las nótas que marcan la entonacion de esos gritos, cuando su magnífica, su sublime entonacion está precisamente en el desentono? El sentimiento y la pasion, en sus instantes supremos sobre todo, no elaboran cálculos frios en la cabeza para enviarlos convencionalmente formulados á los labios: en tales momentos, como dice la Biblia, «*De la abun-*

dancia del corazon habla la lengua.» Y allí, en su corazon es donde el artista ha de encontrar la luz que le guie: si su corazon no se la da, es inútil que la busque en las reglas.

P. ¿Conoce V. alguna opinion respetable en que apoyar la suya?

R. Sí, señor: entre otras, la del reformador del teatro francés, la del primer trágico del mundo, la de Talma, que en cuantos dichos de él se conocen, que en la práctica constante de su vida artística probó que su sistema era el de la verdad. «*No es un actor*, decia de Talma Mr. Jouy, *no son la púrpura ni la diadema de teatro las que él lleva; cada dia vive durante dos horas de la vida del personage que representa: es Augusto, es Hamlet, es Neron. Los gestos estudiados, las posturas geométricas, los gritos combinados, todo ese arte mecánico y de convencion él lo rechaza; es la naturaleza con toda su sencillez, es la pasion con todo su fuego, es el sentimiento con todo su abandono lo que él presenta á los ojos de ese pueblo que le idolatra.*» Talma dijo: «La tragedia se habla; magnífica frase, cuya sublime sencillez encierra ella sola

todo un sistema: «EL DE LA VERDAD» (1).

P. ¿Tiene V. algo que decir acerca de la esencia del sentimiento y de la pasion juzgados generalmente?

R. Sí, señor. El sentimiento y la pasion no son nunca analizadores minuciosos: perciben y espresan las cosas á grandes rasgos, cuidándose poco de los detalles. En vez de lógicos

---

(1) Talma recibió sus primeras lecciones del reputado actor Molé, gran partidario de las reglas convencionales y de la calculada imitacion. Entre otros consejos que daba Molé á su discípulo le recomendaba como máxima respetable las palabras del filósofo Diderot que decia: «**Es grande actor el que posea el arte de imitarlo todo, pero sin sensibilidad ninguna.**» Fleury y Dugazon, de quienes tambien recibió Talma lecciones, pensaban, con leves alteraciones, del mismo modo que Molé. Pues bien, aquel hombre de alma superior y profundamente pensadora, que adivinaba todo lo que existia mas allá del estrecho círculo en que se le queria encerrar, se revelaba contra aquel mecanismo de convencion, y, aunque respetuosamente, cuestionaba con sus maestros, que no lograban convencerle. Jóven y principiante todavia, presenciaba cierto dia una cuestion que tenian la Clairon, la Dumesnil, Larive, Chénier, Dugazon y otros primeros actores. Tratábase de quién desempeñaria el papel que el gran Lekain, muerto ya á la sazon, habia tenido á su cargo en *Romeo y Julieta*; y cuando despues de varias reflexiones dijo Dugazon *«mi compañero Larive representa á MONTAIGÚ en el teatro francés,»* Talma, que habia callado hasta entonces, esclamó de pronto: «**pero á mí me parece que lo conveniente seria hacerle**» ¡Bravo, jóven! (dijo Mlle. Dumesnil tendiendo la mano á Talma que él besó respetuosamente). «**Eso es lo**

frios, son lacónicamente elocuentes, y encuentran siempre la frase y la forma mas cortas y enérgicas para espresarse.

P. Y en la comedia, donde el sentimiento y la pasion no suelen estar en primer término, ¿tendrá asimismo aplicacion esa verdad que V. tanto recomienda?

R. Indudablemente. En la comedia los detalles

---

cierto: lo importante no es *representar*: **lo que importa no es** *representar* **á Aquiles, sino** *hacerle*: **no es lo importante** *representar* **á Orestes, sino** *serlo*.»

Algun tiempo despues, y en otra conversacion entre Palisot, Ducis, Larive y Lalande, sostenia Palisot la conveniencia de las reglas tradicionales, llamando á la tradicion «**el testamento de la esperiencia en favor de los ignorantes.**» Ducis le combatia enérgicamente; y preguntándole Larive «**y con qué reemplazareis la tradicion que rechazais?**»—«CON LA INSPIRACION» respondió Talma.—«**Entonces, continuó Larive, jamás representareis dos veces de una manera idéntica.**»—**Y Dios le preserve de ello** replicó Ducis.—**Las teorías**, siguió diciendo Talma, **son muy fáciles en el gabinete, pero ineficaces ante el público. La rutina es un tirano cuyos únicos títulos de legitimidad consisten en su vejez y que llama usurpadora á cualquier innovacion. Yo hasta aquí** *HE REPRESENTADO*; **en adelante, como dice Mlle. Dumesnil, yo procuraré** *SER*.»

Y aquella série prodigiosa de triunfos; aquella gloria inmensa que llena el mundo, dicen y prueban mas que todo la bondad de sus convicciones.

son casi el todo. ¿Y cuánta y cuán completa verdad no es necesaria para presentar á los ojos y al juicio del espectador esas escenas de su vida diaria, por las que él ha pasado quizás antes de ir al teatro? ¿Cómo ha de aceptar por buena la representacion que carezca de la esencia y de los detalles que él conoce perfectamente, como que los ve y es actor en ellos todos los dias? Y en ese terreno el actor no tiene en su ayuda ni la situacion dramática que hiere al espectador, ni el fuerte interés que escita su ansiedad, ni siquiera el brillo de los ricos trajes, de las decoraciones vistosas y del numeroso acompañamiento, cuyos medios, impresionando los sentidos, preocupan en cierto modo el espíritu. En la comedia todos los recursos del actor están en su talento y en su instinto especial, con cuyo auxilio observa, busca y encuentra en la naturaleza la verdad que necesita, y apropiándosela por completo, la presenta con esa dificilísima facilidad que persuade irresistiblemente.

P. Dicen tambien los partidarios de la ficcion que la verdad de la vida íntima seria en algunos casos intolerable en la escena. ¿Qué dice V. á eso?

R. Veamos cuáles pueden ser esos casos. Serian en efecto insufribles los silencios demasiado prolongados, las distracciones indefinidas, la inaccion perezosa y larga, y otros accidentes hijos de la lentitud con que camina la vida real; pero como toda obra dramática condensa los sucesos, y los une, y los hace correr con la velocidad necesaria, sin dejar lagunas que destruirian el interés, nunca se verá el actor en el caso de caer en peligros que no existen. La intimidad de la vida permite tambien muchas cosas que serian altamente inconvenientes ejecutadas en público; pero el actor, que ni directa ni indirectamente debe, mientras está en la escena, ponerse en relacion con el público, no olvida tampoco jamás que el público está allí, y las inconveniencias por lo tanto no pueden tener lugar. Es, pues, indudable que el arte es «La Verdad.»

P. ¿Y no cree V. deber hacer ninguna aclaracion respecto á ese sistema?

R. Sí, señor: una muy importante: la de que esa verdad tan recomendada debe ser siempre la que corresponda al personage que se represente, no la verdad propia del actor. Más de un cómico ha habido cuya naturalidad ha

sido muy elogiada; y que, sin embargo, en cuantos papeles desempeñaba era siempre, no el personage, sino el actor Fulano de Tal. Este es un escollo que debe evitarse á toda costa. La especie de proteismo, por decirlo así, que el actor necesita emplear entre los papeles que represente debe ser una de sus primeras atenciones.

P. Se ha dicho por hombres muy eminentes que «*en las artes la verdad puede y muchas veces debe embellecerse.*» ¿No destruye esto de algun modo el sistema que V. ha sentado?

R. No, señor: porque *embellecer la verdad* no es *fingirla*; es, por el contrario, añadirle condiciones sin quitarle nada de su esencia. Además, que ese embellecimiento es siempre relativo, nunca absoluto, porque no puede serlo; porque cada hombre comprende y siente la belleza según su estado y demás circunstancias. Así el pastor de Garcilaso compara á la mujer querida con las cosas mas bellas que conoce, diciendo:

«Flérida, para mí dulce y sabrosa
»más que la fruta del cercado ageno,

»mas blanca que la leche y más hermosa
»que el prado por Abril de flores lleno,

mientras que á un cortesano le ocurririan seguramente otras cosas con que comparar á su amada.

P. Tambien se han dado muchas reglas respecto á la voz, la accion y las posturas. ¿Qué tiene V. que decir sobre el particular?

R. Que, fuera de lo que anteriormente hemos dicho respecto á la aplicacion de esos tres medios en el sentido material, todas esas reglas son inútiles cuando no perjudiciales, por lo ocasionadas que son á amanerar al que las sigue. Ha dicho uno de nuestros primeros escritores al hablar de los tropos y demás figuras retóricas: «*Mas ni el orador ni el poeta esperen encontrar en los libros ni en las reglas, esos modos de hablar bellos y enérgicos. Si el orador, si el poeta saben sentir, si tienen pasiones, si el cielo les formó tales, los hallarán, sin buscarlos, en su corazon y en su fantasía. Nunca dirán: aquí conviene usar de esta figura; allí sienta bien este tropo; sino que les ocurrirán naturalmente, y los escribirán sin acordarse de que son tropos ni*

figuras.» Eso, exactamente eso, le sucede al actor con la voz, la accion y las posturas: sea él verdaderamente actor, haya hecho su estudio en la naturaleza hasta llegar á hacer suyo propio el personage que ha de representar, y su voz, y su accion, y sus posturas serán siempre las convenientes, las que deban ser, sin que jamás le ocurra confundir las propias del monarca con las del pastor, ni las del elegante cortesano con las del desvergonzado rufian.

P. Pero quedando, como quedan segun el sistema de V., el mayor número de casos sin reglas fijas, el principiante se encontrará casi siempre sin saber qué camino ha de seguir.

R. Es evidente que el discípulo que empieza, por mas que posea las dotes naturales necesarias, ha de carecer de los conocimientos y de la esperiencia que solo se adquieren con el tiempo y el estudio, y sus investigaciones por lo tanto han de ser inciertas é incompletas: para eso es la escuela: para eso el maestro. Haciendo en la práctica el análisis comparado de los distintos personages que vayan poniéndose en estudio, llamará el profesor la atencion de sus discípulos sobre el

todo y sobre los pormenores de cada uno de esos personages: hará ver las diferencias esenciales y relativas que existan aun entre aquellos que á primera vista parece que se hallan en idénticas circunstancias. Cuando ya lo crea oportuno obligará á sus discípulos á que hagan por sí mismos esos análisis, exigiéndoles la razon que crean tener para obrar como lo hagan, y deshaciendo ámpliamente y en el acto las equivocaciones que cometan. En una palabra, la mision del maestro es «ENSEÑAR Á SUS DISCÍPULOS Á ESTUDIAR.» Una vez en el buen camino, debe dejarlos buscar y encontrar sus propios recursos: debe abrir salida á su espontaneidad; que las faltas que así cometan son de fácil correccion. El que por el contrario se empeñase en sujetar el sentimiento y la pasion y el modo de espresarlos á reglas generales y fijas, de imposible aplicacion, llegaria á imprimir en sus discípulos un amaneramiento intolerable, convirtiéndolos al fin en Procustos del arte, de cuyo lecho de hierro saldrian siempre los caractéres mas opuestos con iguales idénticas formas.

Es tambien de primera importancia la exactitud en los trajes; y á fin de que cuando llegue el caso, puedan los alumnos del Conservatorio adquirir datos al efecto, se indicarán aquí algunas de las obras donde podrán hallarlos.

Para los trajes españoles tenemos en primer lugar nuestro riquísimo Museo de Madrid.

Como las leyes han intervenido en los tiempos pasados en la manera de vestir, se hallan datos muy importantes en *Las Partidas* de don Alfonso el Sábio.

Los hay en la *Historia general de España*, del P. Mariana.

Se encuentran tambien en *Los Anales de Sevilla*, de Zúñiga:

En *Los Anales de Aragon*, de Argensola.

En *Las Guerras civiles de Granada*, de Ginés Perez de Hita.

Y no es inútil tampoco para este objeto la lectura de *Los Romances moriscos*, del Romancero general.

Sobre los trajes de los demás paises se en-

cuentran estensas noticias en el *Tratado de armas, máquinas de guerra, é instrumentos militares* de Luis de Gaya. Edicion de París.—1668.

Armas y armaduras de Asselinau. Edicion de París.—1840.

Trajes, armas, muebles, arquitectura, coronas, cetros, etc. Establecimiento de Herbé. París. Edicion de 1837.

Historia universal de César Cantú.

En el *Atlas de las batallas célebres* que hoy se está publicando en Madrid, y que promete ser una obra utilísima en este concepto para los actores:

Y en *Le Moyen Age et la Rennaisance*. Edicion de París.